

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES À L'INSTALLATION COMME LIEU DE MÉMOIRE DE  
FEMMES. UN RÉCIT DE PRATIQUE

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR  
ANAHY AUCÊ

OCTOBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de cette thèse.

J'aimerais exprimer toute ma reconnaissance à madame Chantal duPont et madame Anne Bénichou, directrice et codirectrice, pour leurs conseils judicieux et le partage de leurs connaissances.

Mes remerciements s'adressent également à monsieur Pierre Gosselin, directeur du programme de doctorat, pour sa générosité et la grande patience dont il a su faire preuve. Je suis également reconnaissante à l'Université Fédérale de Goiás, où je suis professeure pour m'avoir permis de venir ici développer ma recherche et rédiger ma thèse.

J'exprime ma gratitude à tous les collègues et artistes qui ont accepté de répondre avec gentillesse à mes questions.

Je n'oublie pas ma mère pour sa contribution, son soutien et sa patience.

Enfin, je remercie fortement la Coordination de l'Amélioration du Personnel de l'Enseignement Supérieur (CAPES) qui a soutenu mes études pendant mon séjour à Montréal. Cela a favorisé grandement l'accomplissement de cette recherche création.

Merci à tous et à toutes.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
DÉMARCHE ARTISTIQUE ET APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE .....	7
1.1 D'AUTRES PAS À L'INTÉRIEUR DES MIENS.....	7
1.2 DE L'HOMME EN ARGILE À L'ARGILE EN TANT QU'HOMME .....	10
1.3 LE VERRE EN TANT QU'IMMATÉRIALITÉ.....	12
1.4 L'INCOMMUNICABILITÉ DE L'IMAGE – UN PRINCIPE DE MORT.....	13
1.5 L'INTIME ET LE QUOTIDIEN ÉMERGENT PARMI LES OBJETS ET LA PHOTOGRAPHIE .....	19
1.6 LIENS ENTRE LE PROJET DE DOCTORAT ET LE TRAVAIL ARTISTIQUE : MODIFICATIONS ET CONTINUITÉS.....	26
1.6.1 Méthodologie de la recherche et de la création .....	28
1.7 HYPOTHÈSES, OBJECTIFS, QUESTIONS ET SOUS-QUESTIONS DE LA THÈSE-CRÉATION .....	32
1.7.1 Objectifs de la thèse-crédation .....	33
1.7.2 Questions et sous-questions .....	33
1.7.3 Le glissement de préoccupations sociales à une réflexion sur le lieu de mémoire.....	34
CHAPITRE II	
LES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DANS LA PRATIQUE ARTISTIQUE DE L'INSTALLATION VIDÉOGRAPHIQUE.....	35
2.1 UN PARCOURS PARTICULIER DANS LA COLLECTE – LES ARCHIVES ET LA COLLECTION DANS MA PRATIQUE ARTISTIQUE .....	35
2.2 LA RENCONTRE AVEC LES ARCHIVES MUSÉOLOGIQUES – MUSÉE MCCORD ET MUSÉE PAULISTA – UN CROISEMENT D'IMAGES DANS MON PROJET .....	38
2.2.1 Les archives Notman, des archives venues directement d'un studio de photographie et leur présence au Musée McCord.....	40
2.2.2 La recherche de visages de femmes dans les archives des Frères Notman .....	42

2.2.3 Le Musée Paulista – sa place dans l’histoire brésilienne.....	46
2.2.4 La collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura : collecte des photographies de femmes dans des archives brésiennes.....	47
2.3 ENTRE <i>AU-DELÀ DU REGARD</i> ET D’AUTRES DÉMARCHES ARTISTIQUES – LA FORMATION D’ARCHIVES ET LES PARCOURS POÉTIQUES .....	51
2.3.1 L’usage des archives photographiques dans l’art contemporain .....	56
2.4 CONCLUSION.....	59
CHAPITRE III	
LE TRAITEMENT DES IMAGES : EFFACER POUR ANIMER .....	61
3.1 LES OPÉRATIONS ARTISTIQUES DANS LE PROCESSUS DE CONSTRUCTION DE L’ŒUVRE <i>AU-DELÀ DU REGARD</i> .....	60
3.1.1 Dégradation des images dans les opérations d’impression numérique, de photocopie et de transfert de fichiers numériques dans <i>Au-delà du regard</i> .....	63
3.1.2 La numérisation des images dans <i>Au-delà du regard</i> : processus d’effacement de l’image de façon virtuelle .....	70
3.1.3 Le recadrage et le découpage, une autre forme d’effacement de l’image dans <i>Au-delà du regard</i> .....	73
3.2 L’ANIMATION VIDÉO À PARTIR DE PHOTOGRAPHIES DOCUMENTAIRES DANS <i>AU-DELÀ DU REGARD</i> : EFFACER POUR RÉACTIVER L’IMAGE .....	78
3.2.1 Le jeu de mémoire entre matérialité-immatérialité et le concept d’anamnèse dans l’opération d’animation vidéo.....	84
3.3 CONCLUSION.....	86
CHAPITRE IV	
LES TÊTES DE POUPÉES: LE MOULAGE ET LA SÉRIE .....	89
4.1 LA TÊTE DE POUPÉE COMME OBJET DE MOULAGE DANS <i>AU-DELÀ DU REGARD</i> .....	89
4.1.1 L’historique de la poupée .....	91
4.1.2 L’appropriation de la tête de poupée comme objet sculptural et les opérations d’effacement .....	93
4.2 L’ARGILE ET LA PORCELAINE COMME MATÉRIAU POUR LE MOULAGE DES TÊTES DE POUPÉE .....	94
4.3 LE MOULAGE EN ARGILE ET L’INDICE - PROCESSUS DE FABRICATION DES TÊTES ET SIGNIFICATIONS DANS <i>AU-DELÀ DU REGARD</i> .....	95
4.4 LA PRODUCTION EN SÉRIE – ENTRE LA DIFFÉRENCE ET LE PROCESSUS D’EFFACEMENT .....	102

4.5 L'UTILISATION DE L'ARGILE DANS CERTAINES PRATIQUES EN ART CONTEMPORAIN – RESSEMBLANCES ET DIFFÉRENCES ENTRE LES ŒUVRES CHOISIES ET <i>AU-DELÀ DU REGARD</i> .....	104
4.6 LES JEUX DE MÉMOIRE ET L'ÉLÉMENT ARGILE : MATÉRIALITÉ ET IMMATÉRIALITÉ, VISIBILITÉ ET EFFACEMENT, PASSÉ ET PRÉSENT .....	110
4.7 CONCLUSION.....	112
CHAPITRE V	
MISE EN ESPACE OU LES PARADOXES DU LIEU DE MÉMOIRE.....	116
5.1 LA CONSTRUCTION D'UN LIEU DE MÉMOIRE DANS QUATRE EXPÉRIMENTATIONS DE L'INSTALLATION VIDÉO <i>AU-DELÀ DU REGARD</i> .....	116
5.1.1 Dispositif frontal de projection vidéo sur des objets en verre fixés au mur dans la Première version de <i>Au-delà du regard</i> en 2005 .....	118
5.1.2 Effet de rabattement entre l'image projetée au mur et les objets placés au sol : mise en espace d' <i>Au- delà du regard</i> en 2006.....	121
5.1.3 Un mouvement aller-retour de visages entre les deux animations vidéographiques et les objets en porcelaine au sol : mise en espace d' <i>Au-delà du regard</i> en 2007 .....	124
5.1.4 Mise en place d'un lieu de mémoire de femmes : importance accrue de l'architecture et du déplacement du spectateur dans la version finale de <i>Au-delà du regard</i> , 2009.....	127
5.2 LA MISE EN ESPACE ET LA CONSTRUCTION D'UN LIEU DE MÉMOIRE DANS LES INSTALLATIONS : <i>LES SUISSES MORTS</i> ET <i>À LA RECHERCHE D'UN VISAGE POUR STELLA VENEZIANER</i> .....	132
5.3 LES PARADOXES D'UN LIEU DE MÉMOIRE, JEUX D'OPPOSITION DANS LA MISE EN ESPACE DE <i>AU-DELA DU REGARD</i> .....	136
5.4 CONCLUSION.....	138
CONCLUSION.....	141
APPENDICE : ENTREVUE AVEC L'ARTISTE ALAIN FLEISCHER .....	149
BIBLIOGRAPHIE.....	155

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 <i>Les sœurs</i> (à droite) – Divino Jorge .....	9
1.2 <i>Individus</i> .....	11
1.3 <i>Individus II</i> .....	12
1.4 L'archivage des images sculpturales .....	15
1.5 <i>Illustres Inconnues I</i> .....	17
1.6 <i>Données non identifiées</i> .....	17
1.7 Cadre en métal, images de guirlandes et de couronnes funèbres.....	19
1.8 <i>De tant voir je ne vois plus</i> .....	21
1.9 <i>Désirs occultes, désillusions</i> .....	22
1.10 <i>Garde – songes</i> .....	23
1.11 <i>Cent poupées dans la rue</i> .....	24
1.12 <i>Eaux Passées I et II</i> .....	26
1.13 <i>Au-delà du regard</i> .....	28
2.1 Des femmes célèbres dans la musique québécoise.....	41
2.2 Une impression de photo - les frères Notman.....	43
2.3 La photocopie d'une photo de Mrs. Skeaff, 1895 - Frères Notman .....	44
2.4 Femme brésilienne de la Collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura.....	49
2.5 Femmes brésiennes.....	50
2.6 Alain Fleischer - <i>À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer</i> .....	53
2.7 Dominique Blain - <i>Inner Sanctum</i> .....	54
2.8 Rosangêla Rennó – <i>Imemorial</i> .....	55
2.9 Andrés Serrano – <i>La Morgue</i> .....	56
3.1 Archives des frères Notman.....	65
3.2 Photocopie de portrait de Mss. Fraser .....	67
3.3 Portrait d'une femme brésilienne.....	69

3.4	Coupure, recadrage et élimination du fond de chaque image.....	74
3.5	Coupure et élimination du fond de chaque image .....	75
3.6	Procédure de traitement des femmes brésiliennes et québécoises .....	78
3.7	L'enchaînement des visages dans le temps.....	80
4.1	Poupée en porcelaine, vers 1850, XIXe siècle – Musée McCord.....	91
4.2	La tête et les pièces du moule .....	97
4.3	Reproduction de poupées en argile.....	98
4.4	Formation de la pellicule en argile .....	99
4.5	Poupées pendant le processus de séchage.....	101
4.6	Processus de séchage des moules .....	101
4.7	Ensemble de poupées en porcelaine et la présence du code à barres en haut de chaque objet .....	103
4.8	<i>Copy-82</i> , Kimiyo Mishima .....	106
4.9	<i>Ceramics and ashes</i> , de Géorgia Kyriakakis .....	106
4.10	Antony Gormley – Field .....	107
4.11	Objets moulés dans <i>Au-delà du regard</i> .....	109
4.12	Têtes de poupées en argile et en porcelaine.....	110
4.13	Détails des têtes en porcelaine .....	112
5.1	Mise en espace de <i>Au-delà du regard</i> dans la mise espace en 2005 .....	119
5.2	Installation <i>Au-delà du regard</i> au CDEx – 2005 .....	121
5.3	Mise en espace de <i>Au-delà du regard</i> au CDEx – 2006 .....	122
5.4	Installation <i>Au-delà du regard</i> au CDEx – 2006 .....	124
5.5	Mise en espace de <i>Au-delà du regard</i> au CDEx- 2007.....	125
5.6	La mise en place de <i>Au-delà du regard</i> en 2007 .....	126
5.7	Mise en espace de <i>Au-delà du regard</i> au CDEx- 2009.....	128
5.8	<i>Au-delà du regard</i> , version 2009 .....	130
5.9	Christian Boltanski <i>Les Suisses morts</i> .....	132
5.10	Alain Fleischer - <i>À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer</i> .....	135



## RÉSUMÉ

L'œuvre *Au-delà du regard* constitue le corps de la présente thèse création. Elle explore les enjeux liés à la mémoire et propose une réflexion sur la mort et la survie. Des signes de l'imaginaire féminin appartenant à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle sont mis en scène dans une installation vidéographique. Celle-ci se compose de projections d'images photographiques animées de visages de femmes, d'un ensemble de quatre cents têtes de poupées disposées au sol, dont certaines sont identifiées par un prénom; des codes d'identification numérique et des noms de famille inscrits sur certains murs de la salle d'exposition. La création de ce lieu de mémoire est une invitation à découvrir ces femmes, à s'interroger sur leur existence et ainsi, à les faire revivre dans notre imaginaire. L'œuvre présente également un questionnement sur les migrations des mémoires de femmes qui, à travers le regard d'aujourd'hui se réactualisent constamment. Ma proposition dépasse la question de la femme et ouvre sur le thème de la finitude de l'humain et de l'installation comme espace de commémoration.

Dans le contexte de cette thèse création, une approche descriptive et autopoïétique est privilégiée. Le point de vue adopté est celui de la production et l'accent est mis sur la genèse et le processus de création d'*Au-delà du regard*. Le texte qui accompagne l'œuvre prend la forme d'un récit de pratique qui décrit et analyse différentes stratégies et opérations artistiques, instaurant une dialectique entre l'effacement et la réactivation de la mémoire des femmes. Autrement dit, l'observation et l'analyse portent sur le travail de collecte d'images dans les archives photographiques brésiliennes et québécoises; sur les différents processus de traitement des images comme la numérisation, le découpage et l'animation; sur le travail sculptural, c'est-à-dire, le processus de reproduction de poupées en argile par le moulage et, finalement, sur la mise en espace de l'œuvre.

Plusieurs études philosophiques sur la photographie, l'indice, les archives, la théorie de l'image numérique, la vidéo, le moulage, l'installation et la mémoire m'ont permis d'analyser les opérations sur lesquelles se fonde ma pratique. M'appuyant sur un cadre théorique hybride et hétérogène, harmonisé par l'autopoïétique, j'analyse d'un point de vue d'artiste un corps d'œuvres contemporaines.

Mots clés : archives, installation, mémoire, mort, opérations artistiques, photographie de femme, survivance, vidéo.

## INTRODUCTION

La version finale de l'œuvre *Au-delà du regard*, réalisée dans le cadre du doctorat en Études et Pratiques des Arts a pris la forme d'une installation vidéographique. Deux animations vidéo constituées à partir de photographies d'archives de portraits de femmes du Québec et du Brésil sont projetées à grande échelle sur deux murs. Les codes d'identification numérique et les noms de famille de ces femmes sont inscrits sur trois des murs. Quatre cents têtes de poupée moulées en porcelaine blanche, dont certaines sont identifiées par un prénom, envahissent le plancher de la salle d'exposition.

À travers cette installation, je tente d'explorer les enjeux liés à la mémoire. Les deux parties principales (la projection et les sculptures) mettent en évidence des signes de l'imaginaire féminin du XIX<sup>e</sup> siècle à travers un ensemble d'éléments symboliques (les portraits, les noms, les prénoms, les têtes de poupée). Ces croisements sémantiques s'articulent dans l'espace de l'installation de façon à ouvrir des pistes de réflexion sur la mémoire des femmes (un sujet déjà traité dans mes œuvres antérieures), la mort et la survivance.

Ma pratique artistique s'articule autour d'une succession d'opérations d'effacement qui, dans le contexte de la thèse, seront répertoriées et analysées par rapport à leurs connotations et aux significations qui se dégagent de l'œuvre. Dans ce sens, ce projet de doctorat vise à étudier la dualité entre l'effacement et la réactivation d'images de femmes dans la pratique de l'installation vidéographique. Ainsi seront analysés tous les jeux d'opposition (passé-présent, immatériel-matériel, visibilité-effacement, immobilité-déplacement et obscurité-lumière) qui se retrouvent dans l'œuvre *Au-delà du regard*: le travail avec les archives photographiques, (collecte, traitement), le moulage des têtes en porcelaine et la mise en espace des éléments constitutifs de l'installation.

Pour bien rendre compte de ma démarche de praticienne chercheuse, j'ai recours au récit de pratique. La description et l'analyse des différentes stratégies ou opérations artistiques de

mon processus de création portent sur une production spécifique réalisée durant cinq années d'études doctorales, entre 2004 et 2009 et correspondent à la réalisation de quatre versions de l'installation vidéographique regroupées sous le titre de *Au-delà du regard*. Le processus de création, les opérations plus ponctuelles et leurs effets ont été analysés en utilisant un ensemble d'outils méthodologiques comme le journal de bord, les dessins, les photographies et l'entrevue. Celle-ci a été menée auprès d'Alain Fleischer, artiste qui travaille avec les images photographiques et le concept de mort. Les informations recueillies m'ont beaucoup aidée dans la phase descriptive autant que dans la phase analytique de l'œuvre.

L'intention centrale de ma recherche est de créer un lieu de mémoire de femmes au moyen d'une installation vidéographique mettant en espace des images photographiques animées de femmes et des têtes de poupée moulées en porcelaine, le fil conducteur étant la dialectique entre effacement et réactivation. L'étape suivante a été son analyse.

Il y a d'autres dualismes dans le parcours de ma pratique : par exemple, celui du portrait singulier versus le portrait collectif. Chaque portrait de femme collecté dans les archives est singulier, il a été photographié dans un temps et un espace particuliers. Dans mes animations vidéo les regards des femmes se croisent et se mélangent par surimpression dans un jeu de transformation constant. Un visage en devient un autre. Ils s'effacent partiellement. Ainsi, ces portraits de femmes deviennent une sorte de portrait collectif, un ensemble de visages devenu un seul corps symbolique.

La présente recherche est divisée en cinq thèmes, dégagés à partir de ma réflexion sur l'instauration et la réalisation de l'œuvre et sur les principales opérations artistiques qui en découlent. Ainsi, le premier chapitre aborde ma démarche artistique antérieure, dominée par la sculpture, les influences qui ont mené à l'élaboration du présent projet, ainsi que ses spécificités méthodologiques. Il présente aussi le cheminement des hypothèses retenues, du champ à étudier et la particularité de la présente étude.

Dans le deuxième chapitre, j'analyse plus en profondeur ma propre constitution d'archives photographiques à partir des institutions muséologiques ainsi que quelques œuvres d'artistes qui les utilisent comme matériau. L'étude de la collecte sera particulièrement approfondie. Dans ce processus, je souligne le rapport entre le passé et le présent, j'insiste sur l'idée que

les archives constituent un lieu particulier, un matériau, et qu'elles sont en quelque sorte l'inventaire de l'histoire de l'humanité.

Dans le troisième chapitre, j'analyse les opérations d'effacement sur les photographies à travers l'impression, la numérisation et le recadrage, ensuite, j'étudie quelques pratiques artistiques construites autour de la notion d'indice. Ce chapitre comprend donc l'étude du rapport entre les opérations artistiques d'effacement mises en jeu dans mon travail (d'impression-photocopie, de numérisation, de recadrage-découpage et d'animation), et le concept d'indice sous-jacent dans la pratique de l'installation photographique et vidéographique.

Le quatrième chapitre présente le processus de production des objets en argile et en porcelaine par le procédé du moulage, c'est-à-dire, la dimension sculpturale mise en place dans l'œuvre finale. Quelques sujets sont étudiés, tels que : l'argile et le concept de matérialité, le moulage en tant que procédure de reproduction indiciaire, la sérialité et les enjeux de la mémoire.

Dans le cinquième et dernier chapitre, je propose une réflexion sur les opérations de mise en espace et sur la projection vidéo. Je décris les quatre expérimentations qui ont mené à la version finale de l'installation *Au-delà du regard*. Ces expérimentations constituent le contenu principal de ce chapitre. Pour mieux comprendre l'évolution de l'installation, les quatre mises en espace de *Au delà du regard* seront abordées du point de vue de l'espace, de la théâtralité, du parcours du spectateur et du dispositif. Ensuite, je porte mon attention sur les jeux d'opposition présents, tels que l'immatériel et le matériel, la lumière et l'obscurité, l'effacement et la visibilité, le passé et le présent, l'immobilité et le déplacement.

Toutes les composantes de l'œuvre ont contribué à instaurer la dialectique entre l'effacement et la réactivation de la mémoire de femmes, ainsi, par exemple, les différentes stratégies et opérations artistiques menées au moment de la collecte d'images; le traitement des images comme la numérisation, le découpage et l'animation; le travail de moulage; la mise en espace de l'œuvre comme la projection à grande échelle, la superposition d'objets et la projection d'images, l'accumulation, le regroupement et la répartition d'objets en série. Autrement dit, chaque phase de mon processus artistique est une occasion de déplacement ou de passage

approprié pour le traitement des images photographiques et des objets en porcelaine (c'est le moment d'opérer des changements sur les images et les têtes). Ainsi, ce processus qui se veut une réactivation, comporte une combinaison d'effets où, paradoxalement, chaque élément passe par une multitude d'actions qui vont accélérer le processus d'effacement. Dans ce sens, ce processus artistique établit un dialogue constant entre l'effacement et la visibilité, la matérialité et l'immatérialité, le passé et le présent, l'immobilité et le déplacement, l'obscurité et la lumière.

Le processus d'aller-retour entre le passé et le présent est essentiel pour traiter les enjeux de la mémoire. Dans ce cas, j'adopte le point de vue d'Ecléia Bossi<sup>1</sup> qui présente ces enjeux comme étant des états d'où émerge notre mémoire. Pour analyser ma pratique, j'aborde deux perspectives méthodologiques: l'approche poïétique, ou l'autopoïétique et l'approche descriptive. En tant que chercheuse praticienne, je choisis la *poïétique* comme science du faire, lieu de convergence où l'action est au centre de l'intention. Cette science s'impose dans le contexte abordé étant donné que j'analyse justement mon processus artistique en situant, en observant et en décrivant les constructions créatives tel qu'elles apparaissent dans le contexte historique et interne de l'œuvre. Également, j'aborderai des études de quelques auteurs (Zeraffa, 1975; Passeron, 1996; Baqué, 1997) dans le but d'approfondir la compréhension des concepts propres à cette science: ceux de l'œuvre se réalisant dans le temps, une idée importante pour la connaissance de l'agir individuel de l'artiste. Ainsi, Zeraffa (1975), par exemple, mentionne l'importance d'étudier minutieusement les données concrètes recueillies au cours de la création de l'œuvre. Ma démarche artistique a d'abord été accompagnée, documentée et analysée au regard de la science *poïétique*. Dans ce processus, j'utilise le point de vue de la production car il est important pour découvrir les intentions de l'artiste et pour mettre l'accent sur les effets recherchés à travers les différentes stratégies et opérations. Et, dans ce contexte, je réalise une autopoïétique, c'est-à-dire que la recherche est menée par l'artiste lui-même.

---

<sup>1</sup> Selon Ecléia Bossi, il existe des phénomènes hors de notre conscience, dans l'ombre, que nous ne pouvons maîtriser. Il s'agit des états d'où émerge notre mémoire. In: Ecléia Bossi, *Memória de sociedade, lembranças de velhos*, São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p.14.

J'ai recours également à l'approche descriptive pour observer et analyser chaque opération d'effacement et pour rendre compte de ma démarche de praticienne chercheuse. Si j'ai choisi les approches autopoïétique et descriptive, c'est que j'ai trouvé que ces instruments méthodologiques qui observent le *faire* sont les plus adéquats pour rendre compte de la manière dont les choses se sont passées pour moi.

Dans le cas spécifique de ma recherche création, j'utilise le concept de mort inhérent à la photographie. Ce concept est présent dans les études sur le temps, (Barthes, 1980; Sontag, 1983; Dubois, 2000; Tisseron, 1999), et il m'a servi de base pour réfléchir sur les questions soulevées par ma pratique. L'accès aux archives photographiques du Québec a été déterminant pour le développement de ce concept qui débouche directement sur un autre, celui de survivance. Pour analyser le concept de survivance, je retiens l'approche philosophique dans les domaines de la photographie (Didi-Huberman, 2002; Dubois, 1994) et de la vidéo (Parfait, 2001; Duguet, 2002). Je m'appuie sur les études philosophiques (Bossi, 1997; Freire, 1997) qui abordent le concept de mémoire. Certains ouvrages (Dubois, 1994; Krauss, 1979; Santaella; Warburg, 2003; Didi-Huberman, 1997) qui portent sur les concepts d'indice et d'opération indiciaire m'ont servi de référence. Pour ce qui est du traitement des images et des opérations artistiques d'effacement, je me réfère aux études de certains auteurs (Mèredieu, 1994; Couchot, 2003; Domingues, 1997; Plaza & Tavares, 1998; Maraschin, 2001). Par rapport au concept d'installation, d'installation photographique et vidéographique, je reprends les théories de l'hybridation, du champ hétérogène de Huchet (2006), Bérard (1985), Carvalho (2008), Baqué (1997) et de Blanchette (1985). Je m'inspire de certains auteurs qui abordent la théâtralité et le dispositif comme Asselin (2002), Boulanger (1986), Fried (1998) et Duguet (1988). Également, je reprends les études de Parent (1993), qui traitent autant de l'installation que de l'architecture. J'ai recours aux études de Boulanger (1986) sur le concept de théâtre, de perception associative, ainsi que sur la fonction transformatrice de l'installation. Par rapport aux concepts de corps et de visage, les études philosophiques de Simmel (1988) expliquent la relation du corps et du visage avec le sens de l'immatérialité, du spirituel.

Mon intérêt pour cet objet d'études a surgi de mon expérience personnelle, les origines remontent à mon activité de professeure de sculpture et d'arts visuels autant qu'à ma pratique

d'artiste travaillant sur le concept de mort. Ces deux vécus se rejoignent dans la réalisation de ce projet doctoral de recherche et de création. Ma motivation première fut de mesurer l'importance de la pratique artistique dans l'expression de la relation entre le concept de survivance et le concept de mort. Il s'agit, à travers cette thèse, de refaire tout le parcours, en partant des archives photographiques pour aller jusqu'à l'installation vidéographique, en analysant chaque élément comme représentation d'un lieu de mémoire de femmes.

L'analyse est précédée d'un chapitre qui décrit ma démarche artistique où prédomine la sculpture. À partir de ce premier moment, j'ai le souci de démontrer que ces stratégies et opérations artistiques d'effacement sont déjà embryonnaires dans mes œuvres antérieures au Doctorat en Études et Pratiques des arts. L'image photographique, qui émerge dans ma production artistique à partir de la conclusion de mon mémoire de maîtrise sur l'effacement de certains signes urbains dans la ville contemporaine, revient encore une fois dans ma démarche artistique. Dans plusieurs de mes sculptures, j'intègre ces images photographiques dans des pièces de verre, tout en y apportant une nouvelle signification de dilution, de fragmentation. Il est important de souligner que malgré la différence de médium dans la réalisation de l'œuvre *Au-delà du regard*, ces mêmes stratégies et opérations artistiques sont déjà présentes dans mes œuvres antérieures. Ma thèse me permettra justement de mieux les analyser et les mettre en perspective par rapport à la dualité de l'effacement et de la réactivation d'images de femmes dans la pratique de l'installation vidéographique.

## CHAPITRE I

### DÉMARCHE ARTISTIQUE ET APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE

Mon projet de recherche-création, dans le cadre du programme de doctorat en études et Pratique des Arts, se veut une réflexion sur ma démarche artistique autour des enjeux liés à la mémoire (passé et présent; effacement et visibilité; matériel et immatériel; immobilité et déplacement; obscurité et lumière),    la mort et à la survivance, en particulier à partir des opérations artistiques réalisées sur des documents photographiques d'archives de femmes et sur des objets moulés en argile. Cette recherche-création s'inscrit dans la poursuite de ma pratique des dix dernières années qui porte sur le concept de mémoire de femmes, de mort et de survivance à travers une approche poétique<sup>1</sup>.

Pour bien comprendre les motivations de ma présente recherche artistique, je trouve important de revenir sur le tout début de ma pratique, parcourir les œuvres anciennes et souligner les   v  nements, les éléments qui ont été déterminants dans mon processus de création. Si plusieurs concepts et matériaux ont disparu avec le temps, d'autres sont encore là, démontrant leur inépuisable pouvoir de hanter mes   uvres. Le passé et le présent demeurent quelque part intimement liés.

#### 1.1 D'AUTRES PAS    L'INTÉRIEUR DES MIENS

Les   uvres laissent entrevoir le monde personnel de l'artiste. Elles racontent en silence à travers leurs éléments, les matériaux qui les composent et l'espace qu'elles occupent, des histoires, des actions. Cependant, c'est à l'intérieur du processus artistique, à chaque choix

---

<sup>1</sup> Pour comprendre la participation de la poétique dans mon processus artistique, je me réfère aux études de Gaston Bachelard (*La poétique de l'espace*, p. 345) sur la construction de la poésie. Il y mentionne « l'étude de l'image poétique quand elle émerge dans la conscience en tant qu'un produit direct du cœur, de l'  me, de l'être humain. »



réalisé, que les interfaces entre l'œuvre et son créateur émergent, plus visibles, plus fortes, d'une façon plus intense. Ainsi, l'œuvre achevée serait en quelque sorte le vestige, le témoin de l'intention qui guide le processus créateur. On peut alors se demander ce que l'œuvre nous montre, ce qu'on y articule en tant qu'artiste. À mon avis, nous ne présentons que des résultats d'expériences vécues; nous exposons notre vision du monde en y laissant nos vestiges. Chaque œuvre répète l'action de l'homme primitif, on imprime toujours notre main sur le mur de la caverne.

J'ai été initiée à la pratique de la sculpture dès mon enfance, par l'exemple et l'encouragement de mon père, le sculpteur et céramiste brésilien Divino Jorge (fig. 1.1, 1996). Avoir un père artiste est une expérience décisive. J'ai pu bénéficier d'un apprentissage intensif des techniques artisanales et ce, dans un contexte familial. Mais ce qui fut le plus déterminant pour moi, c'est que mon père voulait transmettre et perpétuer son savoir d'artiste sculpteur à une autre personne. C'est moi qu'il a choisie. Alors, j'ai eu le privilège d'avoir un maître dès l'âge de cinq ans. Il m'a tout enseigné sur les techniques et méthodes de modelage, surtout sur celui de la figure humaine. L'histoire de mon enfance se mélange au quotidien de son atelier de céramique. Je garde encore aujourd'hui dans ma mémoire le goût de l'argile.

Avec mon père, j'ai beaucoup appris sur l'anatomie humaine, les mouvements, les expressions, les sentiments<sup>2</sup>. J'ai acquis de l'expérience, de l'habileté, mais surtout, j'ai développé l'intérêt pour tout ce qui touche à l'être humain. Je sus dès mon enfance que cet univers serait la base de mon travail artistique.

---

<sup>2</sup> L'illustration I (sculpture à gauche). Nous l'avons réalisée ensemble : j'ai réalisé le modelage de la sculpture et mon père a fait la finition.



Figure 1.1 *Les sœurs* (à droite) - Divino Jorge (1996)  
(Tirée de la Collection de la famille)

Au fur et à mesure que le temps passait, cette relation entre l'apprenti et le maître devenait plus compliquée. Naturellement, celui-ci a perçu que mes figures se distinguaient des siennes, car mes préoccupations allaient dans une autre direction. Petit à petit, j'ai commencé à sortir de son ombre, suivant ma propre voie. Il y avait, chez moi, une dualité constante : la fidélité à mon père et la fidélité à ma vocation d'artiste. C'est un processus long et difficile que d'accéder à sa propre identité artistique. J'ai mentionné auparavant que chaque artiste veut laisser sa propre empreinte dans le monde. Ce sentiment a prévalu.

Suite à mes réflexions, j'ai commencé à séparer ce qui m'appartenait de ce qui appartenait à mon père. Deux éléments sont devenus constitutifs de mes œuvres sculpturales : l'humanité en tant que source poétique et le processus de modelage de l'argile, c'est-à-dire, la représentation de l'être humain en tant que savoir faire<sup>3</sup>. C'est à ce moment-là que j'ai choisi le figuratif. L'héritage paternel est visiblement très présent autant dans le choix de l'argile comme matériau que dans l'utilisation du référent figuratif. Je considère ces réalisations à la fois l'héritage que je dois à mon père et l'hommage que je lui rends. D'une certaine manière, il aura réussi dans sa volonté de transmettre son savoir d'artiste : son travail continue à travers le mien.

<sup>3</sup> Pour moi, le faire c'est l'empreinte d'une subjectivité, c'est l'interface entre l'artiste et l'œuvre. C'est le moment où il traduit, à travers des gestes, des actions, des opérations, des choix, des manipulations directes ou indirectes, son intériorité, ses perceptions, sa pensée.

## 1.2 DE L'HOMME EN ARGILE À L'ARGILE EN TANT QU'HOMME

Si on analyse la constitution matérielle de l'argile et celle de l'homme, on s'aperçoit qu'ils sont très proches, intrinsèquement semblables. Celle de l'argile est essentiellement composée de silicates hydratés d'aluminium et d'autres métaux associés à des fractions de détritiques organiques, c'est-à-dire, de l'eau, de la silice et des éléments organiques. Notre corps physique porte aussi en lui ces éléments.

De façon métaphorique, on pourrait dire que l'un et l'autre deviennent poussière avec le temps: même début, même fin. L'argile et l'homme, présentent tous deux des phases de désintégration, de recommencement, de recyclage, de transformation physique du corps, de la matière. Par ailleurs, quand on pense à l'être humain, on touche à une dimension qui est éphémère et changeante. Une dimension qui se brise, se déforme, se modifie, se modèle, se rebiffe. Dans le processus de modelage, l'argile a aussi ces mêmes caractéristiques poétiques. Le fait de relier poétiquement l'argile et l'homme, permet l'émergence de certaines dualités humaines: la dureté et la fragilité, la docilité et l'agressivité.

Enfin, dans le contact avec l'argile ou celui avec un être humain, il y a une même malléabilité, une docilité qui au fond n'est qu'apparente. Par exemple, en ce qui concerne le processus de modelage de l'argile, il s'agit d'un parcours naturellement déterminant et agressif; ses phases sont très nettement spécifiques: le modelage, le séchage, la cuisson. Dans un premier temps, lors du modelage, l'argile se présente comme un support malléable, ductile, plastique. Après, elle devient dure, elle n'accepte plus les interférences. L'artiste ne peut plus la modifier. On pourrait dire qu'il en est de même pour l'être humain. Pendant son développement, l'homme passe par différentes phases (enfance, jeunesse et maturité) qui peuvent montrer certaines similitudes poétiques avec le comportement de l'argile. Les phases parallèles chez l'homme et l'argile présentent certains états plus malléables et d'autres plus durs, plus agressifs.

Au fil de ma quête d'identité artistique, j'ai éliminé la représentation figurative pour travailler avec l'argile en tant que corps-matière physique. Cette période abstraite recouvre la recherche d'un travail plus personnel, caractérisé par une rupture avec la tradition héritée et, par

conséquent, un éloignement du référentiel figuratif en même temps que la découverte de nouveaux matériaux et procédés.

Durant cette période, j'ai réalisé plusieurs expériences avec l'argile lors du modelage, du séchage, de la cuisson, par exemple j'y ai intégré divers matériaux tels que le verre, le caoutchouc et les métaux. Les caractéristiques physiques et symboliques propres à chaque matériau, comme la transparence, la fragilité, la dureté ainsi que les opérations comme empiler, répéter, multiplier apportent un sens, des significations nouvelles et poétiques à mon travail. Graduellement, l'utilisation de ces nouveaux matériaux m'amène à abandonner l'argile. C'est alors que j'ai réalisé la série *Individus* (1995 – 1997).

La première série d'*Individus* (fig. 1.2, 1995) est composée de plusieurs morceaux d'argile comprimés par une structure en fer. À ce moment-là, le processus de cuisson devient de plus en plus important, les interférences provoquées par d'autres éléments occasionnent des modifications visibles dans l'argile (les couleurs). Des actions telles que comprimer l'ensemble des pièces, les empiler, les attacher sont pratiquées pendant le processus artistique.



Figure 1.2 *Individus*, (1995). (Tirée de la Collection de l'artiste)



Figure 1.3 *Individus II*, (1996). (Tirée de la Collection de l'artiste)

### 1.3 LE VERRE EN TANT QU'IMMATÉRIALITÉ

Lorsque l'argile a cédé sa place au verre, malgré les modifications que cela entraînait pour mon travail, l'intention de toujours penser la matière en tant que corps a persisté. Mais le verre amène des contextes différents. Étudier le verre comme matériau sculptural implique de le concevoir à la fois comme une matière solide qui occupe un espace, et comme une matière transparente, en suspension. Être en même temps absence et présence lui donne la particularité d'être presque inexistant dans sa matérialité même. On remarque parmi les caractéristiques du verre la présence d'une dualité comme la fragilité et la rigidité; ainsi, « combinant résistance, densité et invisibilité, il permet l'alliance du matériel et de l'immatériel »<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris : Bordas cultures, 1994, p.84.

Selon Baudrillard<sup>5</sup> le verre présente des caractéristiques contradictoires, « à la fois proximité et distance, intimité et refus de l'intimité, communication et non communication ». On peut le voir, mais il y a l'impossibilité de toucher la réalité qu'il enveloppe, c'est une transparence qui, tout en laissant voir ce qu'il protège, en interdit l'accès. D'un autre côté, vu sa consommation massive et quotidienne sous forme d'emballages pour produits d'usage courant, le verre est devenu banal.

#### 1.4 L'INCOMMUNICABILITÉ DE L'IMAGE – UN PRINCIPE DE MORT

Ma pratique de l'installation photographique fait suite à ma maîtrise réalisée à l'Université de São Paulo entre les années 1994 et 1998. À la maîtrise<sup>6</sup>, ma réflexion théorique portait sur ce qui me semblait être l'incapacité pour les productions artistiques figuratives de s'inscrire de façon significative dans la ville contemporaine. La prolifération des signes que nous trouvons dans les villes, issue en partie d'un paysage cosmopolite (énormes bâtiments, fils électriques, luminaires colossaux) rend l'observation du détail difficile à notre regard et finit par réduire notre capacité de voir. C'est la vie contemporaine en accéléré qui compromet les possibles évocations du passé et les dynamiques de la mémoire, qui, elles ont besoin de temps pour faire surface. Mon intérêt pour les questions de la mémoire a été orienté vers la dilution de la perception face au bombardement des signes et des bruits ambiants auxquels nous sommes continuellement soumis dans la contemporanéité, problème étudié, entre autres, dans le contexte publicitaire.

J'ai déjà soutenu que le présent sollicite tellement notre attention et notre intérêt que tous les signes, témoins du passé sont devenus impuissants. Les cadres matériels de la mémoire collective présents dans les rues, places et quartiers constitués de monuments sculpturaux et architecturaux émergent dans la ville. Cependant, malgré leur présence physique, ces signes urbains, images embouties parmi d'autres signes, disparaissent de notre regard. Dans la ville

---

<sup>5</sup> Jean Baudrillard, « Os valores de ambiência : O material », In *O sistema dos objetos*, São Paulo : Editora Perspectiva, 1989, p. 48.

<sup>6</sup> Le titre de ma recherche est : « L'image Symbole : Fonction de la sculpture figurative urbaine ».

contemporaine, Cristina Freire<sup>7</sup> mentionne que toute expérience de la temporalité devient inaccessible, insondable. Nous ne prenons pas le temps de bien voir, de visualiser la totalité des signes présents dans notre entourage. On voit seulement ce qui nous intéresse et incite l'attention de notre regard. En ce sens, la disparition de ces témoins de notre histoire, en tant que traces de nous-mêmes, êtres de mémoire, s'inscrit dans une rupture avec notre présent marqué par la vitesse et par le manque de temps. En conséquence, ils disparaissent de notre perception visuelle. On ne les voit pas.

Dans le cadre de cette recherche théorique, j'ai parcouru la ville de Goiânia, ses rues, ses quartiers et j'ai constitué mes propres archives en y photographiant les bustes sculpturaux. C'était un moment de recherche où j'ai personnellement exploré la ville pour trouver ces figures urbaines. Le processus de collecte a été réalisé de façon documentaire, c'est-à-dire que chaque sculpture a été documentée individuellement et centrée surtout sur la figure des personnages. En cadrant le visage de chaque buste, je me concentrais sur leur individualité. Leurs visages étaient la marque de leur passage dans le temps (fig. 1.4).

En constituant mes premières archives personnelles, j'ai réalisé une archéologie visuelle sur les couches enfouies de la mémoire, une imagerie liée au passé qui n'a apparemment plus d'intérêt et qui est, par conséquent, prédestinée à un oubli collectif. La collecte de ces photographies m'a orientée vers une réflexion sur la mémoire et plus spécifiquement sur l'oubli de ces histoires individuelles, de ces personnes qui appartiennent à la mémoire collective. Parmi les images de femmes et d'hommes, je me suis aperçue que la figure féminine était moins présente que la figure masculine qui, elle, apparaît davantage dans le contexte public et domine nettement dans le contexte politique.

J'avais terminé ma maîtrise et j'avais un nombre considérable de photographies. Je me demandais ce que je pouvais faire de cette accumulation. Comment relier ma pratique artistique aux images et au contenu de chacune? En même temps je continuais ma réflexion sur la mémoire collective. À partir de ce moment, j'ai commencé à intégrer les images photographiques dans mes œuvres. L'amas de pièces de verre dans mes sculptures rendait

---

<sup>7</sup> Cristina Freire, *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*, São Paulo: Annablume Editora Comunicação, 1997, p. 207.



possible l'insertion d'images. Métaphoriquement, le corps de verre présentait aussi un aspect d'immatérialité très pertinent pour recevoir les images photographiques. Le verre faisait partie de mes sculptures en tant que métaphore du temps. Il offre une transparence qui altère l'image, la déforme, amplifie le sentiment d'effacement dans le temps. La possibilité d'empiler le verre et la transparence qui le caractérise permettent l'intégration des images photographiques tout en apportant une nouvelle signification.

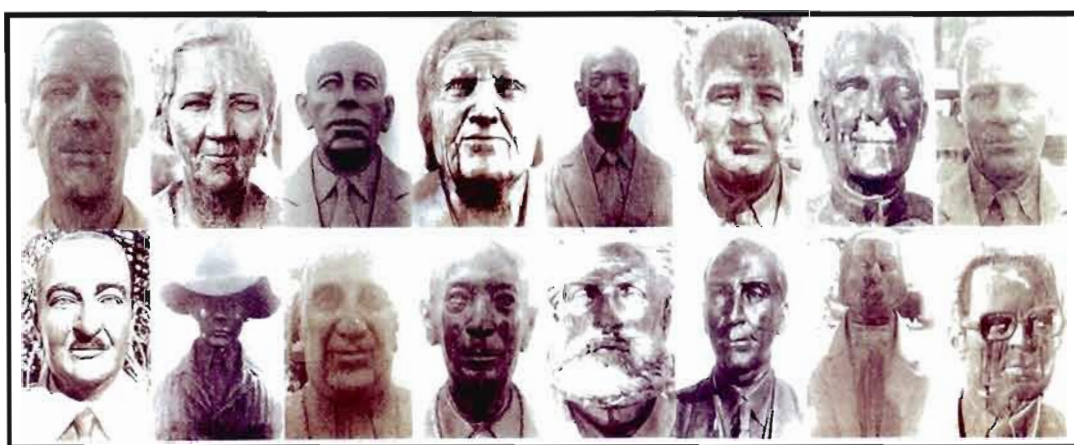


Figure 1.4 L'archivage des images sculpturales (Tirée de la Collection de l'artiste)

Ainsi, l'insertion de l'image photographique, dissimulée parmi les multiples pièces de verre, crée une certaine intériorité spatiale dans la sculpture. La présence de la photographie provoque aussi une certaine curiosité chez le public, à savoir : « Qu'est-ce qui se cache dans chaque sculpture? » Car à l'intérieur de chaque installation, l'image demeure partiellement dissimulée, offrant ainsi une semi-visibilité.

Les images photographiques ont été insérées dans toutes les œuvres réalisées en 1999 et 2000, comme la *Table d'autopsie* (1999), *Les illustres inconnus I* (2000), *Les illustres inconnus II* (1999) et *Données non identifiées* (2000). *Les illustres inconnus I* (2000) est constitué d'un ensemble de vingt boîtes en métal. Chaque objet est différent de par le choix de ses éléments constitutifs; par exemple, j'y ai placé diverses pièces de verre et des photographies en noir et blanc. Les questions qui me préoccupaient se matérialisaient à



travers ces signes évanescents qui se refusaient à la perception immédiate. À l'intérieur même de l'œuvre, les images se présentent métaphoriquement dans la même situation. Elles sont placées au fond de chaque boîte en métal, au-dessous de plusieurs pièces de verre. Il y a des interférences visuelles qui brouillent la visibilité, tels que la texture, la couleur du verre et la fragmentation des pièces brisées.

Le verre joue toujours des rôles différents, il est parfois mur, parfois, paroi. Mais de toute façon, il sera le tout premier maillon entre l'image et le public, entre l'image et l'espace. La transparence cristalline et imputrescible du verre rend possible la présence de la lumière et l'inclusion d'images photographiques. La sculpture devient une photosculture. Dans cette série, le verre envahit l'espace de l'œuvre, donnant visibilité à une intériorité matérielle, et ceci, grâce à son rôle à la fois de contenu et de contenant de concepts métaphoriquement figés dans un espace fermé.

L'installation *Données non identifiées* (fig. 1.6) est constituée de cent cubes de verre, d'images reproduites sur papier et d'une table d'autopsie. Par rapport aux œuvres antérieures, je peux dire que le concept de mort émerge plus fortement dans cette installation. Il s'y manifeste, soit par l'intermédiaire des photographies d'archives, soit par d'autres signes liés à la mort. Les images de bustes représentent majoritairement des personnes qui sont déjà décédées; la présence de la table d'autopsie intensifie encore la présence de la mort. Elle est le lieu de dissection du corps physique, de recherche qui rend possible un examen visuel et physique de toutes les parties d'un cadavre. Un lieu qui interroge: Qui sont-ils? Que s'est-il passé?

Sur la table, il y a un corps social, matérialisé métaphoriquement par cent cubes de verre. La table en métal et les cubes de verre sont placés au milieu de l'espace rendant ainsi l'interaction du public possible. En vérité, c'est au public que revient le rôle d'interagir. Le côté morbide de la table est détourné par la forme ludique de chaque cube; l'observateur est tout naturellement invité à intervenir. La forme du cube donne un autre sens à la mort; elle apparaît ainsi sous la forme d'un jeu. Le public cherche l'identité du mort derrière chaque image sur la surface du cube. Un intérêt se manifeste : « Où sont-ils? Qui sont-ils? »

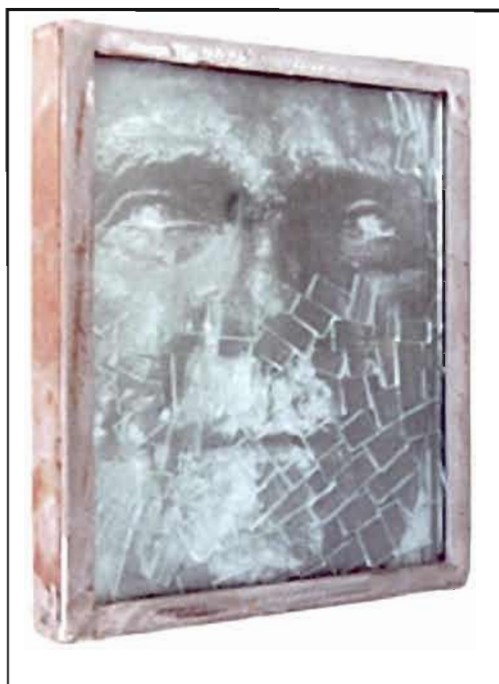


Figure 1.5 *Illustres Inconnues I*, (2000).  
(Tirée de la Collection de l'artiste)

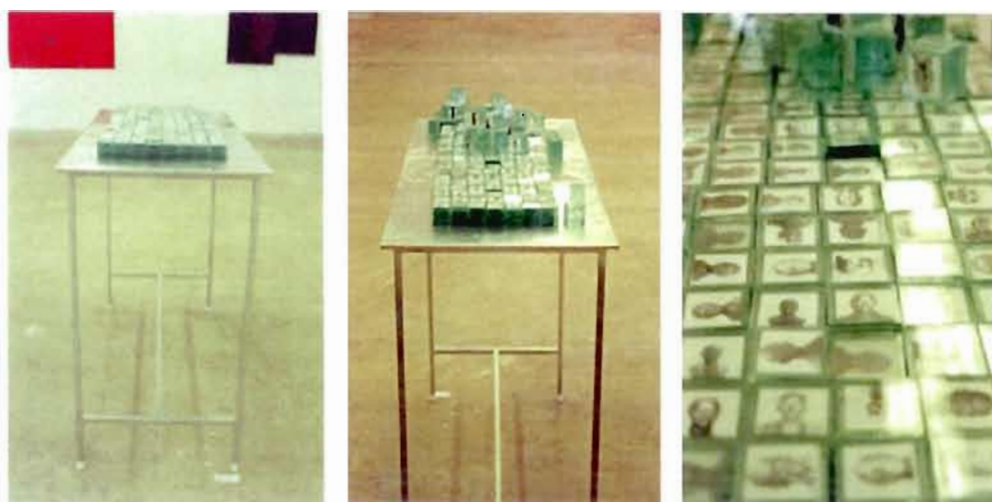


Figure 1.6 *Données non identifiées*, (2000). (Tirée de la Collection de l'artiste)

C'est à ce moment que je perçois un autre élément qui va devenir récurrent dans toute ma pratique: la multiplicité. Les signes visuels photographiques étant estompés, les divers aspects du quotidien deviennent la matière première de ma recherche d'images photographiques. Ainsi, la relation entre les images et le verre utilise également la multiplicité. C'est à travers un certain nombre d'objets donnés que le public perçoit la récurrence d'un phénomène, l'oubli des signes liés à notre mémoire et à notre passé.

D'un autre point de vue, à l'intérieur de cette accumulation d'objets en verre et d'images, il y a des détails différents, spécifiques, individuels. Ainsi, cet ensemble social, individualisé dans chaque objet, soit par des cubes, soit par des boîtes, possède encore une identité, des détails qui lui sont propres. En ce sens, je pense que les archives photographiques peuvent être perçues, reconnues hors de leur contexte originel, c'est-à-dire hors des rues de la ville. Parmi les pièces en verre et sur la table d'autopsie, l'image émerge dans la sculpture, s'actualisant dans une autre situation qui attire l'attention et l'intérêt du public.

Par la suite, avec les mêmes archives, j'ai réalisé une autre installation photographique : les *Illustres Inconnus II*, (1999). De nouveaux éléments font partie de cette installation tel que des cadres en métal trouvés et ramassés dans les cimetières. D'autres éléments ont été archivés et insérés dans l'installation, tel que les guirlandes et les couronnes funèbres, les fleurs, les éloges posthumes. Ainsi s'amorçait la recherche d'objets liés au concept de mort. Si l'imaginaire visuel demeure séduisant, il n'en porte pas moins une charge émotionnelle profondément associée à un lieu qui est la métaphore de la disparition : le cimetière.



Figure 1.7 Cadre en métal, des images de guirlandes et de couronnes funèbres, (1999).  
(Tirée de la Collection de l'artiste)

### 1.5 L'INTIME ET LE QUOTIDIEN ÉMERGENT PARMI LES OBJETS ET LA PHOTOGRAPHIE

Dans l'œuvre *De tant voir je ne vois plus* (2002), je commence à me questionner sur la présence de l'intime et du quotidien dans mes œuvres. Graduellement, ma préoccupation se tourne vers la disparition des signes – les objets, les monuments - dans les villes, tout autant que dans l'espace intime. La routine dépourvue de signification semble être une caractéristique du quotidien de l'homme moderne dans des contextes tant publics que privés. Si antérieurement, je m'intéressais à la mémoire en tant que dépôt social, à partir de l'installation *De tant voir je ne vois plus* (fig. 1.8), j'aborde la mémoire dans le cadre intime et personnel.

J'y décris les gestes pressés, distraits, que nous réalisons habituellement sans y penser, par exemple devant le miroir. L'œuvre parle de cette absence à soi-même, de la vanité humaine, de l'urgence des gestes. Elle parle d'une intimité perdue, des objets inaccessibles, oubliés, comme dans le fond d'un tiroir.

L'habitat humain est rempli d'une imagerie singulière que, pour l'instant, je m'occupe de répertorier. À cette étape, mon regard se dirige vers l'objet qui reflète ma propre image et attentivement, j'enregistre des gestes quotidiens laissant entrevoir une dimension intime qui

m'est propre. En prenant des photos de mes gestes, je reconstruis la simplicité des actes mécaniques, je décris les actions pressées, distraites. Des gestes qui normalement seraient posés machinalement devant le miroir, accédant à une réalité autre, plus intime, lorsqu'ils sont interrompus par la recherche impatiente de l'objet oublié au fond d'un tiroir de la commode.

Le miroir représente une autre modalité de déplacement sémantique que me permet le verre dans mon travail: un objet qui n'absorbe pas la lumière, retourne l'image inversée et dont la fidélité à l'objet représenté apparaît comme étant la vérité. L'utilisation du miroir en tant que moyen technique de manipulation de l'image à travers son reflet sera une dernière manœuvre que j'utiliserai afin d'essayer de garder l'observateur/public dans le moment présent. On peut dire que les œuvres qui utilisent le verre comme miroir seront, si l'on peut dire, des autoportraits de l'artiste et/ou l'autoportrait de l'observateur/voyeur, la dimension temporelle étant toujours présente. On pourra observer dans ce travail que j'apporte ma propre présence – instance physique et symbolique – par le biais du dispositif réflectif, le miroir.

La collecte de photographies constituait la première partie du processus artistique. Par la suite un archivage de ces images a été réalisé. Saisies dans le contexte de l'espace intime et insérées dans les travaux tridimensionnels, les images sont ainsi devenues vestiges d'une réalité, de ma réalité. Selon moi, la réalisation de cette installation était très importante pour la continuité de ma recherche d'images anodines dans l'espace public. Après ce moment d'autoréférence, d'absence à moi-même, j'ai poursuivi ma démarche pour collectionner les images.



Figure 1.8 *De tant voir je ne vois plus*, (2002).  
(Tirée de la Collection de l'artiste)

Par la suite, en utilisant des photographies issues du même contexte intime, je réalise l'œuvre *Désirs Occultes, Désillusions* (fig. 1.9). Celle-ci présente des photographies imprimées sur des draps de lit, deux lits d'hôpital anciens et des pièces de verre brisé. Les archives photographiques ont été constituées à partir de photographies empruntées à des amis. Les deux lits sont rouillés et en très mauvais état, le verre brisé au dessus de chaque lit augmente l'effet de détérioration, brouille la visibilité des images. Il attire et rebute, comme une ombre. À ce moment-là, je m'intéressais aux désirs cachés et oubliés, à ce que nous rejetons au fond de notre mémoire.

C'est une espèce de mort, d'effacement du contenu intérieur, émotionnel, qui ne fait plus partie du présent. Il n'arrive pas à sortir, il n'émerge pas. Métaphoriquement, les lits corroborent cette réalité en ce sens qu'ils peuvent représenter tout autant la naissance, l'intimité, la maladie, une période de fragilité. Et aussi la mort, la fin.



Figure 1.9 *Désirs Occultes, Désillusions*, (2003). (Tirée de la Collection de l'artiste)

Questionnant la dualité désirs/désillusions, je réalise une autre installation : *Garde – Songes* (fig. 1.10). Dans cette installation les archives photographiques ont été réalisées à partir d'un ensemble de photographies familiales, des images anciennes de plusieurs générations. Une recherche a été réalisée pour chaque personne, l'inclusion d'éléments tels que les objets personnels, les dates de naissance et de décès pour chacune (huit en tout). Font également partie de cette installation deux objets anciens appartenant au contexte familial, une chaise et un coffre en bois, huit plaques en porcelaine, des cadres en métal trouvés dans les cimetières.

Il y a ici une référence à la mort d'un désir personnel, matérialisée, par exemple, dans un objet en particulier contenu au fond du coffre en bois. De vieilles histoires racontées pendant notre enfance ont orienté le choix des objets. Des arrière-grands-mères et des arrière-grands-pères aux grands-parents, leurs songes ont été repris et insérés dans une tentative d'hommage à leur mémoire. Ainsi le passé garde jalousement leurs désirs et leurs désillusions.





Figure 1.10 *Garde – Songes*, (2003). (Tirée de la Collection de l'artiste)

Entre les années 2000 et 2003, mon travail se concentre sur un problème social au Brésil qui me préoccupait: les enfants abandonnés dans la rue. J'ai côtoyé cette réalité lorsque je réalisais la collecte des images de bustes sculpturaux dans les rues de Goiânia. Les bustes et les enfants me semblaient participer de cette même absence, de ce même oubli : comme si ni l'un ni l'autre n'avaient de place, d'importance, ou pire encore, comme s'ils dérangent.

En observant ces enfants abandonnés brutalement dans les rues des grandes villes brésiliennes, j'ai été ramenée à l'univers des songes perdus lorsque les regards de ces enfants-là me parlaient de rêves défaits, d'innocence perdue, d'enfance non vécue. J'ai alors réalisé deux installations *Cent poupées dans la rue* (2003) et *Tout droit de la rue* (2003). Je savais que ce serait difficile d'utiliser des images photographiques<sup>8</sup>. Pour les remplacer, j'ai réalisé des collections d'objets ludiques, à partir de jouets et de vêtements. Suite à une recherche dans les établissements publics nationaux qui abritent des mineurs délinquants, j'ai inséré dans ces installations des étiquettes adhésives sur le mur et dans chaque bouteille de verre.

<sup>8</sup> Au Brésil, l'utilisation d'images d'enfants dans les œuvres artistiques est interdite.



Dans l'installation *Cent poupées dans la rue* (fig. 1.11), j'ai présenté une centaine de petites figures en verre fondu, moulées artisanalement et ayant pour matrice la tête d'une poupée de plastique, très populaire dans les foires et les magasins de marchandises bon marché. Sous chaque tête, fixées directement dans les parois, se trouvent des étiquettes de code barre, contenant les initiales des noms des enfants et indiquant leur âge. Ce geste dénonce la situation d'anonymat dans laquelle vivent ces enfants, la massification des exclus. Cette installation met aussi en évidence la dépersonnalisation imposée par la société, dans une espèce de mesure protectrice qui masque en fait l'indifférence sociétale envers ces enfants.

Dans le même sens, dans l'installation *Tout droit de la rue*, l'enfance est représentée à partir de symboles ou de vestiges de cet âge tel que jouets, vêtements, poupées de plastique. Ces éléments sont déposés dans des récipients en verre, dans le but de créer des simulacres d'emballage. Dans cette série, le verre occupe un espace très important de par sa capacité de nous donner accès à l'intériorité ludique en permettant la présence de ces objets dans le formol. Le formol fait partie de ma recherche artistique pour la première fois. C'est sa propriété de conservation, utilisée en médecine, qui sera exploitée. Avec cet élément, je tente de préserver un état d'enfance perdu. En même temps, je démontre l'horreur de la perte, de la fragmentation, de l'isolement pour ces enfants.



Figure 1.11 *Cent poupées dans la rue*, (2003).  
(Tirée de la Collection de l'artiste)

En 2001, j'ai été invitée à participer au projet « Mythes et Territoires ». Huit femmes artistes et professeures de l'Université Fédérale de Goiás<sup>9</sup> y participaient. Nos objectifs consistaient à rechercher les mythes entourant le concept de femme dans la contemporanéité et à en dégager les significations liées à chaque recherche artistique. Suite aux rencontres et aux discussions, des œuvres ont été produites. L'opportunité m'était donnée d'explorer plus en profondeur cet univers, me ramenant ainsi à mes premières installations *De tant voir je ne vois plus* et *Données non identifiées*, où la mort de la mémoire de femmes, surtout dans la première installation, était au centre de mes réflexions.

À ce moment-là, ma recherche consistait à répertorier des images de femmes reconnues pour leur beauté dans des revues, des livres ainsi que des annonces publicitaires. Des archives photographiques ont été créées avec des images de ces femmes. C'était le mythe de la beauté féminine qui m'intéressait. Aujourd'hui, la majorité des ces femmes sont décédées ou n'offrent plus le même visage de jeunesse et de beauté. D'autres ne sont plus connues, leur identité est disparue de notre mémoire. La génération d'aujourd'hui ne les connaît plus. Ainsi commençait à émerger une notion d'effacement identitaire en tant que mort du contenu individuel et personnel. Au fond, cela nous semblait être une deuxième mort, celle de leur mémoire.

Pour les installations réalisées en 2004, *Eaux passées I* et *Eaux passées II* (fig. 1.12) j'ai utilisé presque les mêmes éléments : des bouteilles de parfum en verre, des papiers adhésifs, des étagères et du formol. Dans chaque installation, le parfum est un symbole de mémoire, de durée, de permanence, de présence ou d'absence. C'est un élément de séduction parfait, très présent dans le monde de la femme. À travers l'arôme, il est possible de connaître et de reconnaître une personne.

Maintenant, quand on remplit une bouteille de parfum avec un autre élément comme le formol il se produit une fissure dans l'œuvre qui intensifie le sens de l'absence. À travers lui, c'est le concept de mort qui apparaît dans l'installation ainsi que celui de conservation. Sa présence signifie aussi l'absence de reconnaissance. Face à chaque visage, dans un ensemble

---

<sup>9</sup> Anahy Jorge, Ciza Fittipaldi, Christiane Brandão, Eliane Chaud, Simone Marçal, Selma Parreira, Rosa Berardo, et Irene Tourinho.

de trois cents, il y a un écart dans le temps. On ne connaît plus la plupart de ces femmes. Il s'agit de visages jeunes qui ont connu un moment de gloire mais dont l'identité n'a plus d'importance. Elle s'est perdue dans le temps comme les parfums, comme le formol.



Figure 1.12 *Eaux Passées I et II*, (2004). (Tirée de la Collection de l'artiste)

Entre *Eaux Passées I* et *Eaux Passées II*, il y a quelques différences majeures. *Eaux Passées I* est composée d'une étagère et de simples flacons en verre. Je présente le parfum à un public vaste. Dans *Eaux Passées II*, je reformule la présentation des parfums en utilisant un dispositif de vaporisation plus sophistiqué qui permet un contact direct avec le formol. À la différence de la première installation, ici il n'y a pas de participation du public. Ainsi, deux étagères font partie de cette série: l'une plus populaire, l'autre plus élaborée; l'une est ouverte au contact de l'observateur, l'autre est inaccessible, interdite.

#### 1.6 LIENS ENTRE LE PROJET DE DOCTORAT ET LE TRAVAIL ARTISTIQUE : MODIFICATIONS ET CONTINUITÉS

Au départ, j'ai retenu les questions autour du concept de mort et de survivance de l'image des femmes, soulevées dans mes installations *Eaux Passées I et II*. À ce moment-là, mon projet artistique s'articulait autour du concept de mort d'une image féminine, de celui d'un moment de gloire vécu précédemment et à jamais disparu.

Comme je l'ai déjà signalé, dans mon parcours artistique, le concept de mort a toujours été présent dans mes réflexions d'artiste en arts visuels. Aussi, la recherche d'images constitue l'opération de base dans ma démarche. Dans *Au-delà du regard*, je n'ai modifié que la source de captation d'images, c'est-à-dire que j'ai commencé à collectionner à partir des institutions muséologiques. Pour ma recherche d'images de femmes québécoises célèbres, j'ai consulté une très importante banque d'images au Musée McCord<sup>10</sup>, regroupant les archives photographiques des studios Notman. Se trouver devant plus de trois mille images de personnes photographiées à partir de 1856 a été un moment inoubliable. Cette expérience a modifié complètement le projet que j'avais d'abord ébauché, me permettant d'élargir mon corpus d'images de femmes pour approfondir un autre concept de mort dans mon projet de création du doctorat : la survivance de la mémoire des femmes.

Si je visualisais un ensemble d'individus photographiés à divers moments en société, je pourrais y voir un ensemble de femmes dont les histoires, les désirs et les vécus s'insèrent dans une période éloignée et perdue dans le temps. C'est pour cette raison que j'ai décidé de continuer à accorder la priorité à ces femmes, un contenu lié à mes œuvres précédentes. Mais il apparaissait désormais la possibilité de me concentrer sur ces femmes (décédées) dans une autre optique, questionnant l'oubli de leur mémoire, mettant l'accent sur la survivance de leur souvenir dans le temps.

Devant mon regard évidemment extérieur, elles étaient toutes des femmes qui avaient des histoires différentes, des vies diverses. Et à mes yeux, elles continuaient à être vivantes, elles survivaient en quelque sorte. Pour cette installation, j'ai choisi un objet représentatif de l'univers féminin du dix-neuvième siècle : la tête de poupée en porcelaine<sup>11</sup>. Il s'agira cette fois-ci d'un symbole de femme qui apparaissait déjà dans *Cent poupées dans la rue* et sera le

---

<sup>10</sup> Cette institution publique possède notamment les Archives photographiques Notman, constituées de plus de trois mille portraits photographiques de plusieurs générations de personnes ayant vécu au Québec ainsi qu'une banque d'images documentée par plusieurs studios de photographies du Canada et des États-Unis. Y sont numérisés les images et les noms d'une partie de la population québécoise ayant appartenu au premier siècle de la photographie, c'est-à-dire à partir de 1856.

<sup>11</sup> François Theimer (1996) considère la poupée plutôt comme un objet, un diminutif humain, toujours près de la femme à partir de l'industrialisation du XIX siècle. La porcelaine en tant que type d'argile est liée au début de ma pratique artistique.

seul objet présent dans *Au-delà du regard*. La signification de la poupée change dans *Au-delà du regard*, il devient une représentation de la femme en miniature.

Ainsi, il y avait déjà quelques éléments à maintenir dans le projet : les photographies des femmes, les têtes de poupée en porcelaine et le concept de mort et de survivance. Ce projet de doctorat se fonde donc concrètement sur le déroulement de la pratique artistique en tant que véhicule capable d'approfondir ou de mettre en place des questionnements sur la migration de la mémoire de femmes dans le temps; sur l'instauration de la dialectique entre effacement et réactivation dans ma démarche artistique et sur le concept de survivance. De là allait émerger l'installation vidéographique nommée *Au-delà du regard* (fig. 1.13).



Figure 1.13 *Au-delà du regard*, (2009). (Tirée de la Collection de l'artiste)

#### 1.6.1 Méthodologie de la recherche et de la création

En analysant le processus de construction de mes œuvres antérieures, je me suis rendu compte de l'importance du déroulement des étapes, des phases et des actions sur les éléments constitutifs de l'installation – les matériaux, l'espace et le temps. La fréquence de certaines de mes actions artistiques sur ces éléments m'a permis de constater que les opérations

d'effacement avaient un effet sur la signification de l'œuvre. C'est ainsi que j'ai constaté que le concept de mort est central dans mon travail: la mort d'une illusion, d'un désir, d'un souvenir ou du corps d'une personne. Le présent projet de création aborde le concept de mort du point de vue de la survivance de la mémoire des femmes. Dans cette thèse création je procède par allers-retours entre l'observation et l'analyse des pratiques concrètes réalisées en atelier d'une part, et les questions théoriques qu'elles soulèvent, d'autre part.

Ma pratique est le moteur qui oriente mon questionnement sur la réactualisation et la survivance de la mémoire des femmes. Pour mieux comprendre les rapports entre pratique et théorie, j'utiliserai les études de Richard Conte qui aborde la dimension de la création<sup>12</sup>, de l'instauration de l'œuvre, « en tant que matérialisation d'une existence singulière ». La création, c'est-à-dire, la pratique est un champ organisé de signes et de matériaux mis en forme par l'esprit créateur de l'artiste.

D'autre part, les études de Marcel Jean<sup>13</sup> définissent le concept de théorie comme un travail intellectuel amenant à l'analyse. Dans ce sens, l'analyse questionne, démembré et scinde l'œuvre pour ainsi mieux comprendre la dynamique de ses éléments constitutifs. Par ailleurs, la création implique une attitude tout à fait différente, elle réalise la synthèse de tous ces éléments. Encore selon les études de Marcel Jean, l'artiste, de par son geste créateur donne le sens à l'œuvre. Sa force intérieure est le moteur qui détermine son action artistique. Ainsi les artistes et leurs œuvres sont tous hantés par le sens, la signification.

Pour comprendre ce contexte pratique et théorique, j'utiliserai deux perspectives méthodologiques : la poïétique et l'approche descriptive. D'abord, j'utiliserai l'approche poïétique qui suit pas à pas les différentes étapes de la création. C'est une science de l'œuvre en train de se constituer, lieu d'intelligibilité dont « le faire » occupe le centre, en permettant de soulever ses connotations subjectives. Ainsi, elle permet de rester en contact avec les différentes opérations qui ont permis la manifestation et la mise en place de l'œuvre et d'en dégager l'analyse.

---

<sup>12</sup> Richard Conte, « L'expérience intérieure », In *Revue du Cérép*, no 1, Paris : Publications de La Sorbonne, été 1991, p. 3.

<sup>13</sup> Marcel Jean, « Sens et pratique », In: *La recherche création – Pour une compréhension de la recherche en pratique*, Québec: Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 34.

Mais cette approche va nécessairement au-delà des apparences, elle se rend jusqu'au registre des significations, en créant un espace pour la réflexion sur les aspects pertinents rencontrés dans l'acte créateur. Certains ouvrages (Passeron, 1996; Zérafra, 1975; Gosselin, 2009) apportent un soutien théorique aux concepts propres à la poïétique. Selon René Passeron, la poïétique s'intéresse à l'influence mutuelle qui s'exerce entre l'énergie créatrice de l'artiste et les empreintes qu'il laisse. C'est dans ce va-et-vient entre l'action et les marques que surgissent les nouvelles idées et les modifications apportées pendant le déroulement de l'œuvre. Selon les études de Michel Zérafra, l'artiste est la personne la mieux indiquée pour accompagner et pour décrire le processus de l'œuvre en cours de réalisation, car il est en mesure de suivre pas à pas les différentes étapes de sa création. Pierre Gosselin, pour sa part, souligne que la recherche artistique peut être réalisée par des chercheurs engagés au service de la pratique artistique, sans être nécessairement artistes. Par rapport à cette question, je me trouve dans la situation d'une artiste qui analyse son propre parcours, en utilisant le récit de pratique. Dans mon cas, la poïétique me permet de rester en contact avec les différentes actions qui contribuent à l'instauration et à la mise en place de l'œuvre<sup>14</sup>.

Dans ce sens, mon intention est d'adopter d'abord l'attitude autopoïétique en me concentrant plus spécifiquement sur ma démarche artistique, c'est-à-dire, sur l'œuvre en train de naître plutôt que sur la dynamique qui s'installe entre l'artiste et sa production. Ainsi, j'essaierai de maintenir une distance, en considérant « l'œuvre en émergence en tant qu'entité distincte de son auteur »<sup>15</sup>. C'est pourquoi l'œuvre en processus de réalisation constitue l'objet principal de mon analyse.

Alors, en adoptant ce point de vue, mon récit de pratique s'appuie sur la description et l'analyse de toutes les étapes de réalisation menant à la version finale de l'œuvre, sur les données recueillies et consignées dans mon journal de bord: photographies, dessins, réflexions, écrits d'artistes, textes théoriques et une entrevue auprès de l'artiste Alain

---

<sup>14</sup> René Passeron, *La naissance d'Icare*, Paris : ae2cg Éditions, 1996, p. 227; Michel Zérafra, « Le langage poïétique », *In Recherches Poïétiques*, Paris : Éditions Klincksieck, 1975, p. 49; Pierre Gosselin et Diane Laurier, « Des repères pour la recherche en pratique artistique », *Tactiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal : Éditeur Itié, 2004, p. 183.

<sup>15</sup> Pierre Gosselin et Diane Laurier, « Des repères pour la recherche en pratique artistique », *Tactiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal: Éditeur Itié, 2004, p. 176.



Fleischer. Mon récit de pratique touche une production spécifique, la création de l'installation vidéographique *Au-delà du regard* réalisée durant mes études doctorales (2004 et 2008). Il consiste en la description des actions proprement dites, au moment même où elles ont lieu ainsi qu'en la constatation de l'effet rendu par la suite. Puis les données qui ont été notées durant la genèse de l'œuvre sont rassemblées. Également l'entrevue menée auprès d'Alain Fleischer a été consignée. À ce sujet, je dois préciser que, malgré le fait d'avoir préparé au départ une série de questions touchant les actions artistiques précises, je favorise la forme libre du dialogue. Cet entretien avec l'artiste est riche en commentaires et en propositions, ce qui contribue à faire évoluer le projet tant au niveau pratique que théorique.

De même les outils d'observation sont importants pour soutenir l'activité d'interprétation des données, afin de bien comprendre les traces laissées par l'artiste. Ainsi, la démarche autopoïétique qui utilise le récit de pratique combiné à une approche descriptive relatant la genèse de l'œuvre finale, me permettra de réfléchir plus profondément sur la manière dont le déroulement de l'œuvre donne un deuxième vie à la mémoire de femmes brésiliennes et québécoises de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Les contenus de la présente thèse création sont étudiés selon un point de vue multidisciplinaire, à partir d'un croisement de plusieurs champs artistiques comme la photographie, l'installation, la vidéo et la sculpture. Les problématiques issues de ma pratique artistique abordent les questions relatives à l'effacement, à la mort, à la survivance et à la mémoire. Pour mieux saisir les différentes opérations artistiques, j'ai puisé dans quelques écrits portant sur la théorie de la photographie (Dubois, 1994; Durand, 1994; Sontag), sur les archives (Winzen, 1998; Rouillé, 2005; Bernier, 1994) sur l'indice (Barthes, 1980; Santaella, 1997; Dubois, 1994), sur la théorie de l'image numérique (Couchot, 1991; Plaza et Tavares, 1998), sur l'art vidéo (Duguet, 2002; Parfait, 2001), sur la sculpture (Mèredieu, 1994; Didi-Huberman, 1997) et sur l'installation (Duguet, 1988; Asselin, 2002; Blanchette, 1985; Boulanger, 1985; Huchet, 2006; Krauss, 1989).

L'analyse de huit œuvres clés situe ma démarche en regard des artistes qui utilisent des enjeux similaires aux miens: *Les Suisses morts*, de Christian Boltanski; *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, d'Alain Fleischer; *La Morgue*, d'Andrés Serrano; *Imemorial*,



de Rosângela Rennó; *Inner Sanctum*, de Dominique Blain; *Kindergarten Antonio Sant'Elia*, de David Claerbout; *Copy-82* de Kimiyo Mishima; *Ceramics and ashes*, de Géorgia Kyriakakis; *Field* de Antony Gormley. Je retiens de ces différentes œuvres les significations instaurées pendant le déroulement du processus artistique à différentes étapes, de la collecte du document photographique à son traitement et à sa mise en espace, ainsi que du moulage des objets en argile et en porcelaine.

Le choix de ce corpus d'œuvres obéit à certains critères relatifs aux enjeux existant dans *Au-delà du regard*, tels que le concept de mort, de mémoire, celui du visage comme représentation, l'utilisation d'archives photographiques et d'objets en argile, la pratique de l'installation photographique et vidéographique. Alain Fleischer, Christian Boltanski et Andrés Serrano m'ont beaucoup aidée à réfléchir sur le concept de mort.

Toutefois il y a certaines différences. Il est à noter que les œuvres qui utilisent le document photographique, interpellent la mort de façon générale, sans forcément en spécifier l'objet, alors que *Au-delà du regard* porte particulièrement sur la réactualisation de la mémoire des femmes. Parmi l'ensemble des œuvres analysées, *Au-delà du regard* se distingue par la combinaison des matériaux utilisés, particulièrement par le croisement des aspects matériels et immatériels des documents photographiques, des animations vidéo et des objets en argile.

## 1.7 HYPOTHÈSES, OBJECTIFS, QUESTIONS ET SOUS-QUESTIONS DE LA THÈSE-CRÉATION

Je propose comme hypothèse que les opérations artistiques de l'installation vidéographique *Au-delà du regard* contribuent à instaurer une dialectique entre l'effacement d'images de femmes (canadiennes et brésiliennes) documentées entre les années 1860 et 1930 et la réactivation de leur mémoire.

### 1.7.1 Objectifs de la thèse-création

1. Réaliser une installation vidéographique à partir d'un ensemble de documents photographiques originaux des archives institutionnelles (brésiliennes et canadiennes) et d'un ensemble d'objets moulés en porcelaine en instaurant une dialectique entre l'effacement et la réactivation de la mémoire des femmes.
2. Approfondir ma réflexion sur la dynamique des opérations artistiques dans une pratique singulière de l'installation vidéographique comme lieu de mémoire des femmes.
3. Observer et analyser le processus artistique de l'installation vidéographique *Au-delà du regard* en tant que vecteur de réflexion nécessaire à une compréhension plus approfondie de l'œuvre.
4. Situer ma démarche artistique en regard de celle d'artistes qui utilisent des enjeux similaires aux miens.

### 1.7.2 Questions et sous-questions

1. Comment l'analyse du processus artistique de l'installation vidéographique *Au-delà du regard* peut-elle apporter une compréhension approfondie des opérations d'effacement utilisées pour créer un lieu de survivance de la mémoire des femmes?
2. Comment les opérations artistiques réalisées sur les documents photographiques et les objets moulés en porcelaine au cours de la réalisation de l'installation vidéo *Au-delà du regard* contribuent-elles à instaurer une dialectique entre effacement et réactivation de la mémoire des femmes?
3. De quelle manière l'utilisation d'un ensemble de portraits photographiques de femmes brésiliennes et canadiennes dans une pratique de l'installation vidéo, peut-elle soulever une dichotomie entre portrait singulier et portrait collectif?
4. Comment puis-je réussir à évoquer, en mettant l'accent sur le regard de la femme, son monde intérieur et spirituel à partir des opérations d'effacement sur deux corpus d'archives photographiques du Canada et du Brésil, et cela, malgré les différents contextes culturels et sociaux?

### 1.7.3 Le glissement de préoccupations sociales à une réflexion sur le lieu de mémoire.

La dimension sociale était sous-jacente à de nombreuses œuvres que j'ai réalisées juste avant *Au-delà du regard*. Dans *Les illustres inconnus*, je soulignais l'absence des femmes dans la sculpture monumentale publique. Dans *Cent poupées dans la rue* et *Tout droit de la rue*, je me penchais sur les enfants abandonnés qui vivent dans les rues brésiliennes dans un total anonymat. Dans *Eaux Passées I et II*, je travaillais sur la beauté éphémère des femmes célèbres.

Quand j'ai commencé le doctorat en Études et pratiques des arts, j'avais l'intention de poursuivre ma réflexion sur le statut social des femmes, à partir d'images photographiques de québécoises célèbres. Toutefois, lorsque j'ai commencé la recherche dans les archives photographiques Notman, j'ai été si impressionnée par la richesse et l'ampleur de ce fonds que j'ai réorienté mon projet sur la question des archives et de la mémoire. En manipulant quelque 3000 portraits de femmes conservées au Musée McCord, j'ai ressenti une impression de perte et de disparition face à ces existences disparues. Mais paradoxalement, en manipulant ces images, en passant de l'une à l'autre, j'engendrais une illusion d'animation, de mouvement. L'idée que je pouvais redonner vie à toutes ces personnes, à travers mon travail artistique, a alors émergé. Au fil de mon travail, j'ai progressivement décidé de créer une installation qui fonctionnerait comme un lieu de mémoire et de réactivation pour toutes ces femmes. Dès lors, mon projet s'est de moins en moins orienté dans la perspective féministe que j'avais privilégiée au début, mais vers une réflexion sur la finitude de l'humain.

## CHAPITRE II

### LES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DANS LA PRATIQUE ARTISTIQUE DE L'INSTALLATION VIDÉOGRAPHIQUE

Dans ce chapitre, j'analyse plus en profondeur l'usage des archives photographiques dans certaines pratiques artistiques contemporaines, plus particulièrement dans les photosculptures, les installations photographiques et vidéographiques. Je mets d'abord l'accent sur la manière dont je constitue mes propres collections à partir des archives des institutions muséologiques, puis je retiens quelques œuvres contemporaines qui utilisent des archives photographiques afin d'analyser le rapport que leurs créateurs tissent entre le passé et le présent : *Les Suisses morts* de Christian Boltanski, *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, d'Alain Fleischer, *Inner Sanctum* de Dominique Blain, *Imemorial* de Rosângela Rennó et *La Morgue* d'Andrés Serrano.

#### 2.1 UN PARCOURS PARTICULIER DANS LA COLLECTE – LES ARCHIVES ET LA COLLECTION DANS MA PRATIQUE ARTISTIQUE

Au fil des années, la collecte d'images devient de plus en plus présente dans mon processus artistique. Aujourd'hui encore, je collecte à partir des archives photographiques trouvées dans des institutions muséologiques. Dans ce sens, le concept de collection et celui d'archives sont présents dans ma recherche artistique depuis le début de mon doctorat. C'est pourquoi j'aimerais dans un premier temps approfondir ces concepts et, après, revenir sur la formation de collections dans ma propre pratique.

Concernant l'idée de collection, je me reporte aux études de Matthias Winzen qui analyse le concept en tant que procès d'association d'idées : « Collection is the imaginative of

association turned material<sup>1</sup>. » Ce concept est relatif à l'acte de regrouper des objets, des matériaux et des photographies en développant un processus d'association interne. La collection est un lieu de rassemblement de documents sélectionnés, classifiés et corroborés les uns par les autres, souvent par l'organisation de séries.

Très souvent les artistes collectionnent à partir de critères individuels, puis ils partent à la conquête de leurs objets. Parmi tant d'autres exemples, celui de collectionner les visages de femme, comme le fait Alain Fleischer pour *À la recherche de Stella Venezianer*, est emblématique. Cet artiste a d'abord choisi un cimetière italien pour réaliser sa recherche de portraits de femmes juives. Il les a choisies selon un critère personnel et il les a rephotographiées. Selon ses paroles, « il s'agit d'une collecte, c'est une collection. J'ai pris les visages qui me plaisaient le plus, ceux que j'ai trouvés les plus émouvants. Je me suis donc rendu plusieurs fois dans ce cimetière. J'y ai photographié à nouveau. »<sup>2</sup>

Selon le dictionnaire Petit Robert, le concept d'archives « est un ensemble de documents anciens, rassemblés et classés à des fins historiques »<sup>3</sup>. L'organisation et le classement sont importants. Dans L'Encyclopedia Universalis ce concept est lié à la conservation, « les archives ne sont que des documents conservés »<sup>4</sup>. Dans ce processus, les archivistes reçoivent les objets qui sont ensuite ordonnés et classés. Les objets deviennent des documents, c'est-à-dire qu'ils acquièrent une nouvelle signification: ce sont des traces d'activité et des preuves.

Le recours à la collection de documents photographiques revêt une grande importance dans ma pratique de l'installation photographique et vidéographique. Aujourd'hui, je collectionne des documents photographiques de femmes, mais j'ai déjà amassé d'autres types d'images, des hommes, des enfants, des sculptures. Pour bien comprendre ma démarche dans l'intégration de documents photographiques dans mes œuvres, il est important d'effectuer un retour sur certaines d'entre elles.

---

<sup>1</sup> Mattias Winzen, "Collecting – so normal, so paradoxical", in *Deep Storage*, New York, Prestel Munich, 1998, p. 22.

<sup>2</sup> J'ai réalisé un entretien avec Alain Fleischer en 2007. L'entrevue est en annexe.

<sup>3</sup> Alain Rey, *Le Petit Robert de la langue française*, French Edition.

<sup>4</sup> Consulté à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedie/archives/1-la-nature-des-archives/>

Comme je l'ai déjà mentionné, mes premières collections photographiques ont été constituées entre les années 1994 et 1998. Ce processus de collecte était lié à la réalisation d'une maîtrise<sup>5</sup> en Communication. J'ai constitué une collection en recherchant des images d'objets anodins, c'est-à-dire d'images qui passent inaperçues malgré leur existence physique réelle. Au début, je me suis attachée à localiser et à photographier des éléments urbains, des bustes sculpturaux et des monuments dans la ville de Goiânia, ses rues et ses quartiers.

Par la suite, j'ai constitué une nouvelle collection à partir de collections photographiques déjà existantes. Je m'appropriai d'autres collections. Je recyclai des images appartenant à d'autres sources: des livres, des magazines, des revues, des albums d'amies, des albums personnels. Les œuvres réalisées en 1999 et 2000, comme la *Table d'autopsie* (1999), *Les illustres inconnus I* (2000), *Les illustres inconnus II* (1999) et *Données non identifiées* (2000) entrent dans cette étape. L'appropriation ouvrait un espace de grand intérêt, étant donné la multiplicité des images disponibles. Ainsi, les œuvres m'ont permis l'utilisation à répétition d'objets et d'images provenant de plusieurs contextes.

C'est à ce moment-là que commence la constitution de collections photographiques à partir d'images de visages de femme. Par exemple, dans la série de travaux « *Eaux passées I et II* », réalisée en 2004, j'utilise des portraits publiés dans des revues et dans des livres et également des images puisées du domaine publicitaire. À ce moment-là, je me préoccupe de rechercher des icônes de la beauté féminine et des indices de leur oubli au fil du temps. La notion d'effacement identitaire des femmes émergeait lentement.

En conservant différents genres de photographies, de multiples relations surgissent entre les images, je réalise des rapports constants. Je pense qu'il se produit la même chose chez tous les artistes : la collection est une manière de garder des souvenirs, des histoires, de conserver à travers la multitude et la diversité une information, une réalité.

Les artistes qui intègrent dans leurs œuvres des archives photographiques sont très souvent des collectionneurs investis d'une curiosité qui recherche la signification ancrée dans chaque

---

<sup>5</sup> Ma réflexion théorique portait sur ce qui nous semble être l'impossibilité pour les productions artistiques figuratives de s'inscrire de façon significative dans la ville contemporaine. J'ai soutenu que le présent sollicite notre attention et notre intérêt et que tous les signes marqués par le passé étaient devenus inopérants.

objet. En tant qu'artiste, j'entretiens des relations avec le monde; dans mon processus de recherche, je reconstruis des signes qui m'interpellent par un ou par divers aspects. Par la suite, je tente de conserver les objets qui me paraissent intéressants ou importants. Dans cette démarche, je crée un ensemble hétérogène, mais cohérent du point de vue de certaines caractéristiques privilégiées. Ainsi, je conserve une partie du monde extérieur dans mon monde intérieur. Je crois que c'est la même chose pour tous les artistes qui travaillent en collectionnant.

Pour constituer une collection, je prends connaissance des objets, de leur signification et, par la suite, j'établis des rapports entre ces objets et moi-même. Selon Matthias Winzen<sup>6</sup>, la relation entre l'objet et l'artiste devient plus instigatrice, il s'en dégage un état où l'artiste cherche les spécificités et les détails de chaque objet. Il en examine avec la plus grande attention les détails externes et internes. C'est une démarche qui interpelle les objets afin de les découvrir autrement.

Je me rends compte alors que la formation des collections est une préoccupation très personnelle, les artistes collectionnent des objets qui correspondent à ce qu'ils perçoivent de leur univers. Ils établissent des critères, décident de certaines caractéristiques et partent à leur recherche. Les objets sont choisis selon certaines caractéristiques déterminées au préalable. Collectionner des objets est une façon de regarder et de considérer le monde. Aujourd'hui, je collectionne des portraits de femme à partir d'archives institutionnelles, de documents produits par des institutions muséologiques publiques.

## 2.2 LA RENCONTRE AVEC LES ARCHIVES MUSÉOLOGIQUES – MUSÉE MCCORD ET MUSÉE PAULISTA – UN CROISEMENT D'IMAGES DANS MON PROJET

J'ai déjà mentionné dans mon mémoire de maîtrise que les sculptures dans l'espace publique souvent ignorées par les passants constituaient la clé de voûte de ma recherche d'images anodines. En partant des photographies de bustes et de monuments anciens et en passant par celles de revues et de magazines, mon intérêt s'est désormais tourné vers les archives de

---

<sup>6</sup> Winzen, p. 22

visages de femme ayant vécu entre 1860 et 1930<sup>7</sup>. Ainsi, la possibilité d'étudier des images documentées, provenant de contextes particuliers et concernant des générations passées, commençait à émerger dans ma recherche. Je saisis que les institutions muséologiques m'offraient une multiplicité d'images, une expérience encore non utilisée dans ma démarche. Tous ces éléments furent déterminants.

Les musées sont les interfaces entre le présent et le passé. Ils sont l'ouverture qui rend possible notre compréhension de l'histoire. Dans ce contexte, je choisis deux endroits très particuliers et propres à amener une réflexion sur la mémoire à travers les recherches d'images photographiques. La présence de grandes collections est déterminante dans mon choix. Dans les institutions, deux collections ont été choisies : la Collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura, au Brésil et la Collection des frères Notman, au Québec.

Les images choisies proviennent d'archives de musées appartenant à deux milieux géographiquement et culturellement différents, soit le Brésil et le Québec, des espaces où j'ai vécu. C'est une conséquence de ma situation personnelle, ma vie en transit entre deux pays, étant une brésilienne qui vit une interaction temporaire avec une autre culture, la culture québécoise. Par ailleurs, cette question transculturelle n'est pas l'aspect central de ma pratique artistique. Mon intérêt se porte plutôt vers la dimension de la mort et de la mémoire. Je constitue deux collections d'images de femmes à partir de deux endroits distincts, afin de réaliser un lieu de mémoire, de proposer une réflexion sur la mort et la survivance de femmes à travers le temps. Pour moi, la vie semble se dérouler dans ce lieu particulier.

Pour mettre en évidence la signification de l'œuvre, les deux collections sont choisies à partir de certaines considérations: les images de femme photographiées proviennent d'une même période, soit entre 1860 et 1930. Elles représentent des femmes pour la plupart déjà mortes. Dès le début de l'exécution de *Au-delà du regard* je détermine leurs particularités: elles appartiennent à la période ciblée et sont donc déjà pour la plupart décédées.

---

<sup>7</sup> Il s'agit d'une période coïncidant avec le début de la pratique de la photographie. De plus, la plupart des personnes photographiées au cours de cette période ont aujourd'hui disparu.



Cette partie de la recherche est orientée vers la compréhension et la réalisation des deux archives, en soulignant leurs spécificités. Cela est déterminant pour la compréhension de la signification de chacune d'elles. Je vais donc présenter ces deux institutions muséologiques, deux ouvertures vers le passé : les archives des frères Notman et la Collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura et établir un rapport entre les deux sources d'images photographiques : leurs ressemblances et leurs divergences.

#### 2.2.1 Les archives Notman, des archives venues directement d'un studio de photographie et leur présence au Musée McCord

Poursuivant ma recherche visuelle sur les femmes célèbres de l'histoire, j'ai voulu trouver des images de femmes du Québec dès que j'ai commencé mon doctorat. Au début, j'ai entrepris une recherche d'images dans les vieux étalages de musique québécoise, dans les ventes de garage, une habitude particulière du Québec, très intéressante (fig. 2.1).

Puis un jour j'ai pris connaissance de l'existence de la collection du musée McCord. C'était la première fois que j'étais en contact avec les archives photographiques d'une institution muséologique avec ses collections complètes. J'entrepris alors sans hésiter une nouvelle phase dans ma recherche d'images, une expérience jamais réalisée dans mes démarches artistiques, du moins de cette façon. Au début de 2005, je commençai ma recherche dans les archives du musée McCord.



Figure 2.1 Des femmes célèbres de la musique québécoise

Ce musée est né de l'initiative d'un collectionneur passionné par l'idée de mettre en valeur l'histoire et les cultures du Canada: David Ross McCord. Celui-ci fonde cette institution par un don de 15 000 objets. Aujourd'hui, ce musée préserve plus de 1 440 000 objets, images et manuscrits. Ainsi, cette institution muséologique se rapporte à l'histoire de Montréal, du Québec et du Canada à travers un regroupement d'objets hétérogènes: domestiques, urbains, artistiques, politiques, autochtones, religieux.

Le musée McCord<sup>8</sup> d'histoire du Canada permet de faire des recherches dans ses innombrables archives et collections. Ce musée conserve plus de 1 375 000 objets, images et manuscrits de l'histoire sociale et culturelle de Montréal, du Québec et du Canada. Il comprend diverses collections qui témoignent de manière impressionnante de la vie quotidienne au XIX<sup>e</sup> siècle, une époque qui a marqué profondément l'histoire canadienne et a beaucoup transformé la ville de Montréal.

Dans cette institution, je visite avec le plus vif intérêt les archives photographiques. Parmi celles-ci, les archives Notman couvrent la période allant de 1840 à 1935 et réunissent des photographies de paysages, de personnalités, de familles, de lieux, d'événements et d'activités. Elles comprennent un regroupement de plus de 1 250 000 photographies ainsi que de différents appareils et accessoires photographiques.

---

<sup>8</sup> Situé au centre de Montréal, il offre des espaces d'exposition et des salles spéciales pour la réalisation de recherches sur ses collections digitalisées.

En ce qui concerne les images photographiques, il s'agit d'ensembles d'images prises par le studio au cours de ses 78 ans d'existence. Trois générations de photographes d'une même famille ont produit ce corpus. Et, de cet ensemble, il y a 80 300 photos numérisées et en ligne. Cette entreprise a eu un rôle important pour la documentation de diverses générations. Cela est décisif pour la formation d'une collection homogène, de haut niveau, présentant une variété d'individus documentés avec la même technique, par des procédés utilisant les mêmes codes. Aujourd'hui, nous connaissons les noms de ces femmes et nous avons toutes les descriptions personnelles, grâce au mode d'organisation. Les archives Notman sont une source d'images que de nombreux chercheurs et de multiples institutions du monde consultent et où ils réalisent leurs recherches. Je travaille à partir de ces archives numérisées.

### 2.2.2 La recherche de visages de femme dans les archives des frères Notman

Pour réaliser une recherche dans les collections de ce musée, la première étape consiste à prendre rendez-vous avec la personne responsable. Après cette étape préliminaire, au cours de laquelle on me communique des renseignements importants sur l'organisation et sur le fonctionnement des archives, j'entreprends ma recherche de la première banque d'images du Musée McCord.

La collection d'images photographiques, numérisées et imprimées, est isolée sur un seul étage du musée dont l'accès est contrôlé par des portes informatisées. Avec l'aide d'un professionnel responsable, je manipule la totalité des images numérisées et des images imprimées sur papier.

Toutes les fichiers numériques donnent les informations de base : le nom, la ville, l'année, la technique utilisée, les dimensions de chaque image et le numéro d'archives. Les images existent en divers formats pour l'impression : (74 pixels x 74 pixels), petit (114 pixels x 76 pixels), moyen, (385 pixels x 258 pixels), grand (768 pixels x 515 pixels). Les prix varient de 20 (haute résolution) à 2 dollars (basse résolution) pour chaque image. Toutes les images retenues suivent le même processus d'impression : la reproduction directe sur papier.

Chaque portrait de femme est choisi à partir de certaines caractéristiques : le groupe entier l'est pour sa visibilité. Les visages sont nets, les plans et les cadres, rapprochés. Les angles sont peu à peu déterminés, entraînant la sélection d'une variété de positions et présentant des profils différents. Un ensemble de 90 images de femme est choisi et imprimé.

Malgré toutes les informations contenues dans le système, les reproductions imprimées ne contiennent que deux données : le nom du musée McCord dans le coin gauche de l'image et le numéro des archives dans le coin opposé. Bien que les archives offrent tous les renseignements nécessaires en ligne, les reproductions ne contiennent pas ces données. Ainsi, comme le montre l'illustration I, il y a une certaine perte d'information quant à la résolution des images obtenues par le biais de l'impression (fig. 2.2).

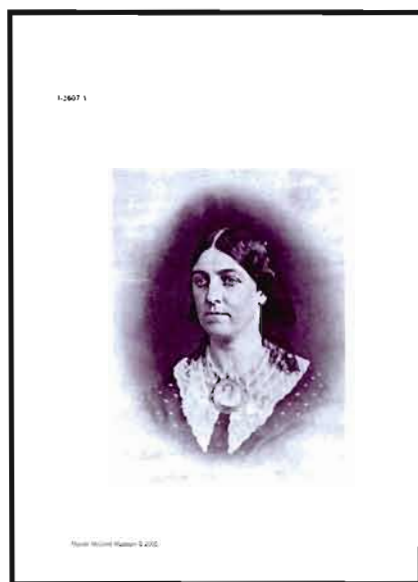


Figure 2.2 Une impression de photo - Frères Notman

Le même banque d'images est constituée de quelques exemplaires imprimés (haute résolution) de la collection principale, gardés dans des enveloppes en plastique étiquetées indiquant le nom de la personne photographiée, l'année et le numéro de série de l'image en question (par ex. : II-112887, Mrs. Skeaff, Montreal, QC, 1895). Selon les informations du professionnel responsable de la collection, cette banque d'images imprimées a été constituée

selon des choix effectués par d'autres chercheurs. Il s'agit d'images en haute résolution acquises antérieurement. À partir de cet ensemble déjà imprimé, je réalise la photocopie de 90 autres images. Du fait que cette collection déjà imprimée (en haute résolution) est aussi en ligne, elle est accessible à tous et pour toute recherche. Il s'agit pour la plupart de personnages de l'histoire du Canada et du Québec (fig. 2.3).



Figure 2.3 La photocopie d'une photo de Mrs. Skeaff, 1895 - Frères Notman

En effet, le contact avec ces images des archives Notman rend possible un nouveau questionnement dans ma recherche artistique. Je me retrouve face à un grand nombre d'images de personnes qui ont vécu, ont été photographiées et ont disparu. C'est une multitude qui représente autant de vies vécues et passées. Le nombre de personnes documentées est si impressionnant que le fait de les voir ensemble m'oblige à me questionner sur le concept de mort. Cette expérience est si déterminante que ma remise en question du concept de mort prend une orientation complètement différente.

L'expérience est aussi enrichissante sur d'autres plans. Le fait de visiter ces archives a constitué pour moi un voyage dans le passé et m'a fait découvrir des visages féminins d'une période inconnue, perdue dans le temps. Chaque regard recèle une nouvelle histoire. Mes yeux parcourent d'innombrables images, des milliers de photographies. Le visage de toutes ces femmes, l'une après l'autre, apparaît sur l'écran de l'ordinateur, dans un défilé de personnes, de sourires, de vies appartenant à un temps différent; certainement ces femmes ne vivaient plus. Mais de cette quantité de visages émergeait l'idée d'une continuité.

Comme je le mentionne auparavant, ce moment suscite des questionnements sur le concept de mort. La mort pourrait-elle ne pas exister? Ce ne sont que des images de femmes mais, pour moi, tous ces regards portent en eux une force vivante, vibrante, leurs visages passent l'un après l'autre devant mes yeux, intensifiant mon questionnement sur les rapports entre la mort et la vie, m'incitant à ne plus les opposer. La mort est toujours présente dans mes questionnements philosophiques sur la vie et souvent, je matérialise de telles interrogations dans des sculptures et des installations photographiques.

Dans ces archives, je perçois des regards vagues, parfois tristes, encadrés dans des poses étudiées, des profils représentant les ornements d'une époque tellement lointaine, les effets dans les cheveux et dans les robes brodées. Était-ce peut-être l'influence des codes sociaux existants? Leurs histoires, comment ont-elles été construites? Quel genre de vie menaient-elles? Selon les études de Micheline Dumont<sup>9</sup> légalement, en 1890 les femmes québécoises ne disposaient pas de beaucoup d'espace dans la société. Le code civil donnait beaucoup plus de droits aux hommes: du point de vue juridique, économique, politique, intellectuel et représentatif. Au milieu de tout cela, je cherche les regards de chacune d'elles. Pour moi, leurs visages constituaient une expression visuelle du passé.

Mais il y a aussi d'autres considérations qui retiennent mon attention. Dans la complexité du corps humain, le visage constitue la partie qui abrite la spiritualité, c'est-à-dire qu'il symbolise la dimension métaphysique de notre être. Se situant à l'extrémité supérieure, il est

---

<sup>9</sup> Micheline Dumont, *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2009, p. 15.

le siège des pensées, des idées et des sentiments, et il mène tout le processus d'assimilation et de compréhension humaines. Pour Georg Simmel<sup>10</sup>, le visage matérialise la dimension spirituelle. L'auteur conçoit le visage comme un élément physique qui symbolise l'esprit. Selon lui, il serait comme une force, une énergie concentrée dans l'intériorité de chaque individu. Chaque visage est différent de l'autre. Ainsi cette partie du corps est l'interface qui relie l'intérieur à l'extérieur, c'est-à-dire, la matière en relation avec tout ce que l'esprit signifie: la pensée et les sentiments.

Comme je le mentionne plus haut, les artistes, en tant que collectionneurs, entretiennent des relations avec le monde, avec le visible et l'invisible. Dans le processus de recherche, ils rencontrent des signes, des visages qui les interpellent pour une ou plusieurs raisons. Pour moi, les photographies sont des vestiges de ces femmes. Que ferai-je de ces images de femmes?

### 2.2.3 Le Musée Paulista – sa place dans l'histoire brésilienne

Le musée Paulista, autrefois le Musée de l'Ipiranga, est l'une des institutions muséologiques les plus importantes du Brésil. L'idée de sa construction prit naissance après l'indépendance du Brésil, proclamée par l'empereur D. Pedro I, le 7 septembre 1822. Après l'élaboration de divers projets, il fut finalement construit en 1890.

On peut y trouver une collection de plus de 125 000 articles, en plus de l'iconographie et des archives documentaires qui vont du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Ces collections constituent d'importantes sources de connaissance sur la société brésilienne, son histoire sociale et culturelle. Divers ensembles de photographies abritent les collections produites plus particulièrement entre les années 1860 jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans cette diversité, je remarque différentes collections, telles que celle de Militão Augusto de Azevedo, qui réunit plus de 12 000 portraits réalisés entre 1862 et 1885; je note également la collection de Carlos Eugênio Marcondes de Moura dans l'ensemble iconographique du

---

<sup>10</sup> Georg Simmel, « La signification esthétique du visage », in *La tragédie de la culture*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1998, p. 138

musée Paulista de l'Université de São Paulo. Je ne choisis que la deuxième pour composer ma collection d'images de femmes brésiliennes, en raison de tout ce qu'elle englobe sur l'histoire de la photographie brésilienne.

#### 2.2.4 La collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura : collecte des photographies de femmes dans des archives brésiliennes

Le Musée Paulista bénéficie en 1999 du don de la collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura composée d'un important ensemble de photographies. Elle comprend un total de 2443 photos, 17 albums et 17 négatifs, la plupart provenant de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et produites au Brésil et en Europe. Le plus grand ensemble est constitué de divers portraits (1 259 unités) en format carte de visite (6 x 11 cm) et cabinet-portrait (11 x 16cm) dont la production a été importante dans les années 1850-1860.

La collection a été commencée par Carlos Eugênio Marcondes de Moura, encore jeune à l'époque, lorsqu'il reçut en cadeau l'album de photographies de son arrière-grand-père maternel. D'autres documents ont été incorporés à cette première collection, constituant un échantillonnage significatif de travaux photographiques qui ont fait l'objet d'études importantes, principalement dans les États de São Paulo, Rio de Janeiro et Bahia. Ainsi, s'agit-il d'archives marquantes du point de vue de la technique du début du dix-neuvième siècle. La collection présente aussi des photographies d'importants photographes de cette période, tels que Militão Augusto de Azevedo, Guillermo Gaensly, Valério Vieira, Carneiro e Gaspar, Henschel et Henrique Rosen, entre autres. Des photographies acquises chez des antiquaires et dans des foires d'antiquités, ainsi que par des dons d'amis, composent cette collection. C'est pourquoi une variété de styles et d'individus y apparaît. Il ressort ainsi un certain éclectisme de l'ensemble des photographies: par les différents types de personnes, de procédés et de techniques. Mais je constate un autre aspect essentiel: il n'y a pas de renseignements personnels sur les femmes. La majorité des photographies n'ont pas de données d'identification. On regarde ces images de femmes et on se pose inlassablement la question : Qui sont-elles?



La richesse des détails décoratifs de ces albums, en cuir, en métal et en bois témoigne de l'importance du rôle social de la photographie au XIXe siècle. Il s'agit ici d'images photographiques d'un milieu brésilien riche.

Au départ, effectuer des recherches dans le Musée Paulista a été une entreprise difficile du fait que je résidais au Canada. Je suis restée à Montréal pendant tout mon doctorat et malheureusement je n'ai pas été en mesure de retourner au Brésil pour réaliser personnellement la collecte d'images de femmes brésiennes. À cause de cela, le choix des images du Musée Paulista s'est basé sur deux aspects : l'importance de ses collections et l'accessibilité pour effectuer des recherches dans les collections photographiques à distance. Les responsables du musée ont fait en sorte que cette recherche soit effectuée, en grande partie par la poste et par courriel. C'est ainsi que j'ai dû déléguer le choix des portraits de femme à une autre personne qui se trouvait sur place.

Dans son organisation muséologique, cette institution exige une lettre d'intentions de toute personne désireuse d'effectuer des recherches dans les archives. Ainsi, répondant à cette exigence, j'envoie une lettre aux responsables de la collection photographique<sup>11</sup>. Dans un deuxième temps, le choix des images de femmes brésiennes dans la banque digitalisée a été effectué. À cette étape, je choisis une personne de confiance pour procéder à la collecte d'images à partir de la banque de données. Suivant mes directives, cette personne a sélectionné un ensemble de 100 images photographiques de femmes documentées entre les années 1860 et 1930, obéissant aux mêmes critères que ceux de la collection des frères Notman, c'est-à-dire des visages photographiés sous différents angles et en gros plan, offrant une bonne visibilité.

Toutes ces étapes, sollicitation d'informations et de directives, sont effectuées par téléphone et par courriel. Cela entraîne des retards dans le programme de collecte d'images de femmes brésiennes. Pour achever le processus, les images sont choisies et envoyées dans des CD par la poste. Selon les informations de la personne désignée pour la collecte des images, la banque d'images digitalisées ne spécifie pas l'année de production, le nom de la personne ni

---

<sup>11</sup> Dans ces démarches, la première étape a consisté à présenter mon projet de doctorat dans une lettre qui sollicitait la possibilité de pouvoir accéder aux banques d'images du musée.

la provenance de la photo. Les images sont accompagnées d'un numéro de code élaboré par le système d'archives du musée. Les photographies de ces femmes sont identifiées par un chiffre de neuf numéros et par la lettre T. Ce code identifie chaque femme une à une, comme, par exemple 165390419T. Toutes les photos sont encadrées dans une forme ovale et ont une couleur jaune très douce. Je me rends compte que les images n'offrent pas un bon niveau de visibilité. Chacune d'elles comporte un numéro manuscrit sur la partie inférieure de la photographie qui n'est pas le numéro attribué par la collection du Musée Paulista (fig. 2.4).



Figure 2.4 Femme brésilienne de la collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura

C'est une conséquence directe de la forme d'acquisition adoptée pour la plupart des photos. Elles avaient été achetées dans des foires et chez des antiquaires. Si, d'un côté la collection présente une population hétérogène issue de divers endroits du Brésil, ce que nous trouvons très positif, d'un autre côté elle manque de tout renseignement quant à l'identité des femmes. Il n'y a aucune donnée susceptible de permettre de les identifier; elles sont littéralement perdues dans le temps. L'image devient alors leur seule identité.

Les informations trouvées, numéros et lettres, ne me satisfont pas. Il m'a donc fallu effectuer une analyse plus approfondie des images par rapport aux particularités de chaque visage. Ces femmes offrent à ma vue, chacune, une forme de regard bien particulier, une énergie, une charge émotionnelle différente. En établissant un contact avec ce groupe d'images de femmes provenant du Brésil, je me questionne sur le passé de ces femmes et je me demande comment je pourrais redonner vie à leur mémoire.

L'idée de la mort, du néant apparaît incongrue, impensable. Je ne peux concevoir la disparition de tant de vies, d'histoires. Le néant, le vide sont désolants. Dans ce sens, y aurait-il encore de la vie dans chaque image, à travers chaque regard? À mon avis, toutes ces images de femmes ont une autre existence, dans un autre contexte. (fig. 2.5).



Figure 2.5 Femmes brésiliennes

La méthode de collecte d'images de femme au Brésil est différente de celle pratiquée au Québec. L'aspect le plus déterminant est d'abord, d'avoir recours à un représentant pour réaliser le choix des images de femme au Musée Paulista. Au début, cette question m'inquiétait un peu. Au fond, ce n'est pas tellement important que les images soient choisies par la même personne. Je comprends que dans cette collecte la question essentielle est la corrélation dans le temps, c'est-à-dire qu'il s'agit de collecter des portraits de femmes faits entre les années 1860 et 1930.

Ces deux musées rendent possible l'accès aux visages de femme du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle au Brésil et au Canada. Pour souligner l'importance des musées dans ma recherche, je me réfère à la pensée de Cristina Freire, qui affirme : « La mémoire se forge avec l'oubli et dans le contexte culturel contemporain, le musée apparaît comme lieu privilégié pour penser cette mémoire<sup>12</sup>. » Il est désormais le lieu pour penser la mémoire collective. L'existence du musée garantit les données nécessaires pour bien reconstituer le passé ou pour le réactualiser.

Les archives photographiques du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle sont constituées d'un ensemble de photographies argentiques. Les musées et les centres de documentation ont recours aujourd'hui à d'autres moyens plus contemporains de conservation et de captation d'images. Dans ce sens, les archives photographiques analogiques sont numérisées et parfois intégrées à des bases de données. Ainsi, apparaît dans les processus contemporains de captation d'images, la numérisation. Dans un premier moment, les images analogiques deviennent des collections digitalisées et mises en ligne sur internet. Dans un deuxième moment, ces images sont disponibles à un grand nombre. Ces fonds d'images sont considérés comme de véritables banques d'images numériques qui peuvent, au cours du temps, être prises et recyclées. Surgissent alors les concepts de recyclage et d'appropriation des images, liés au contexte photographique.

### 2.3 ENTRE *AU-DELÀ DU REGARD* ET D'AUTRES DÉMARCHES ARTISTIQUES – LA FORMATION DE COLLECTIONS ET LES PARCOURS POÉTIQUES

En ce qui concerne la formation et l'utilisation des collections, je travaille de deux manières différentes, soit je collectionne des photographies déjà existantes, soit j'utilise mes propres images. Dans le premier cas, comme les archives sont constituées à partir d'images déjà réalisées, il y a une intention de recyclage et de réappropriation. En collectionnant les images photographiques d'autrui, je vois le monde à travers une autre perception, j'emprunte un autre regard. Lorsque je prends mes propres images, j'instaure moi-même un contact direct

---

<sup>12</sup> Cristina Freire, « Arturo Barrio : Enregistrements contre l'oubli ou La précarité précaire », in *Les Artistes Contemporaines et l'archive : Actes du colloque* (Rennes, 7-8 décembre 2001), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p.282.

avec la réalité et je constitue mes collections personnelles. Ma collection présente mon propre regard sur le monde.

Dans le contexte artistique, je remarque de multiples combinaisons de ces deux démarches. Chez certains artistes, il y a prédominance d'un type spécifique de collection et chez d'autres il y a un entrecroisement de choix à travers les installations, les sculptures et la vidéo. Pour bien étudier ce phénomène et situer ma propre démarche, j'analyse les œuvres de cinq artistes : Christian Boltanski, Alain Fleischer, Dominique Blain, Rosângela Rennó et Andrés Serrano.

Pour Boltanski, la collecte d'images illustre la première démarche, c'est-à-dire qu'il réalise sa collecte d'images photographiques à partir de plusieurs documents ou fonds d'archives. Il s'agit d'un ensemble, c'est-à-dire qu'il en recueille lui-même les images. Par exemple, pour réaliser l'installation photographique *Les Suisses morts*, il rassemble des portraits qui avaient été publiés dans la rubrique nécrologique d'un journal suisse. Antérieurement, ces portraits avaient été des instantanés qui montraient la personne récemment disparue dans des moments heureux tels que des mariages, des remises de diplôme, etc. Dans ce processus, l'artiste travaille à partir d'un corpus d'images provenant d'un autre contexte; il s'approprie une charge émotionnelle ayant existé dans un autre temps et/ou ailleurs.

Cette œuvre comporte certaines caractéristiques qui m'intéressent, par exemple, les stratégies d'effacement et l'utilisation de différentes sources d'archives. *Les Suisses morts* et *Au-delà du regard* ont des ressemblances, elles racontent la mort, la mémoire des personnes et elles utilisent des collections d'images photographiques ainsi que d'objets symboliques, comme des boîtes d'archives en métal, utilisées pour y placer des petits objets.

Par contre, dans l'œuvre *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer* (1995), l'artiste français Alain Fleischer réalise ses collections en prenant des photographies dans un cimetière juif d'Italie. Il photographie les médaillons sur les tombes de femmes mortes dans les années 1930. Il constitue ses propres collections à partir de ces photographies. Chaque image représente une belle femme photographiée dans un moment heureux de sa vie (fig. 2.6).



Figure 2.6 Alain Fleischer À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer, 1995. (Tirée de Fleischer, 1995)

Dans mes œuvres, certaines de mes stratégies se rapprochent de celles d'Alain Fleischer, la collecte d'images de femmes et la présence des concepts de mort et de mémoire. Mais il y a des différences aussi, il fait lui-même ses propres photographies alors que je m'approprie des images institutionnelles.

Je peux également y percevoir des thématiques et des références à la mémoire, à une histoire personnelle, à un contexte politique. Il y a toujours un parti pris qui émerge des images collectées. Par exemple, l'artiste québécoise Dominique Blain<sup>13</sup> effectue sa collecte d'images à partir de la captation de vieilles photos trouvées dans d'anciens magazines. Par la suite, ces images sont gardées dans son studio pendant des années, sans qu'elles n'aient à priori nécessairement une utilité précise. Selon cette artiste, à un moment donné, ces images déclencheront la création d'une œuvre.

Dans les studios de l'artiste, les images changent de statut, elles deviennent métaphoriquement des matériaux. Enfin, les images sont explorées à partir de leur potentiel sémantique, plastique, illustratif ou conceptuel.

---

<sup>13</sup> J'ai réalisé un entretien avec Dominique Blain en 2007.

Par exemple, l'œuvre de Dominique Blain *Inner Sanctun*<sup>14</sup> (1994-1995) utilise, entre autres, d'anciennes photographies d'enfants de la Deuxième Guerre mondiale. Elle les collectionnait depuis des années avant la conception de l'installation. L'atelier devient donc ainsi un lieu de convergence et de maturation. Elle travaille avec des images photographiques accumulées, des magazines et des journaux, qu'elle transforme à différents degrés. Les archives et autres matériaux sont conservés jusqu'au moment où ils seront intégrés à une installation, à une sculpture ou à un événement artistique. Par rapport aux archives photographiques, j'ai la même préoccupation, j'attends que l'œuvre émerge, qu'elle apparaisse dans mon imaginaire (fig. 2.7).



Figure 2.7 Dominique Blain: *Inner Sanctun*, 1994.  
(Tirée du Musée du Québec)

L'artiste brésilienne Rosângela Rennó s'intéresse aux images qui représentent des produits rejetés par la société : des albums de famille, des annonces nécrologiques, des collections de photographies de rue, de détenus, etc. Son système de collecte peut sembler disparate, divers contextes étant réunis, mais il démontre une unité interne où ce qui prévaut ce sont les objets visuels, les images rejetées par la société, les archives oubliées dans des institutions ou dans de vieux studios populaires. C'est ainsi qu'elle crée la nostalgie d'une vie déjà vécue (fig.

<sup>14</sup> L'installation est constituée de 16 boîtes en acier, de photographies d'archives plus au moins modifiées et de lumière. Tous ces éléments sont placés au mur, créant un rapport avec l'observateur et l'invitant à regarder attentivement les images insérées à l'intérieur de chaque boîte. Le regard de l'observateur pénètre dans les « boîtes masques » éclairées par la lumière pour qu'il puisse examiner attentivement leur contenu: des images de guerre montrant de jeunes enfants en présence d'armes et de symboles militaires de plusieurs pays.

2.8). L'installation *Au-delà du regard* a des composantes qui se rapprochent de la démarche de Rosângela Rennó, tels que le recyclage d'images et l'utilisation de collections déjà existantes.

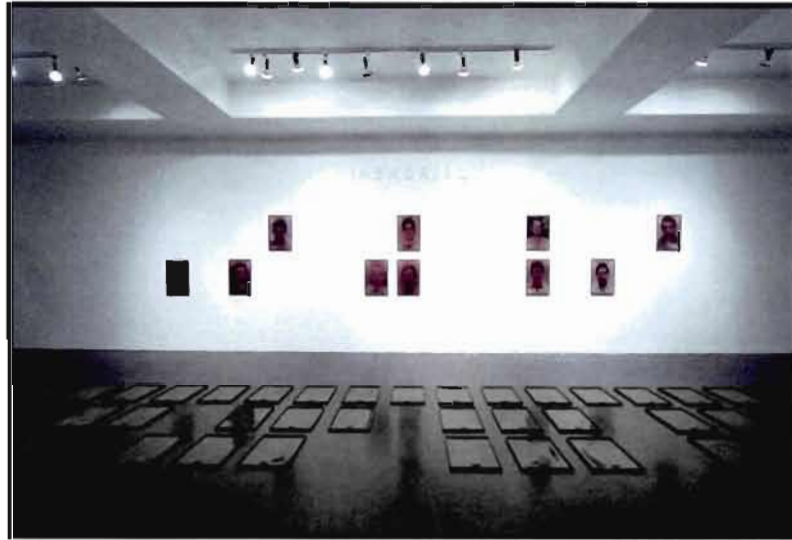


Figure 2.8 Rosângela Rennó – *Imemorial*, 1994. (Tirée du <http://aphotoarchive.wordpress.com/2011/03/22/immemorial-rosangela-renno/>)

L'artiste américain Andrés Serrano, pour son œuvre *La Morgue* (1995) réalise sa collection à partir de photographies de morts. Il tire ses photos directement de la morgue, en faisant des compositions avec des arrangements de linceuls qui enveloppent certaines parties du corps et en masquent d'autres. D'autre part, il joue avec l'éclairage, en assombrissant chaque cadavre il donne un sens plus obscur à la mort. Le cadavre devient un symbole. Avec cette mise en scène, il accentue le caractère dramatique. Il ne s'agit plus de photographies, mais de tableaux qui fonctionnent avec des codes picturaux classiques et romantiques. Malgré toute cette mise en scène, la mort est présente partout. Son intention est de monumentaliser le mort anonyme. Au fond, il recherche le choc et se fait un brin provocateur (fig. 2.9).





Figure 2.9 Andrés Serrano – *La Morgue*, 1995. (Tirée du <http://www.artistes-en-dialogue.org/sean01gb.htm>)

À travers l'analyse de ces œuvres, je constate que ces artistes réalisent leurs propres collections, chacun selon leur méthode personnelle. Je suis le même chemin, je rassemble des images en adoptant mes propres critères. Quelle que soit la méthode de collecte, en recyclant ou en constituant ses propres images, ces ensembles constituent dès lors des espaces expressifs qui ont des significations différentes pour chaque artiste. Pour moi, elles deviennent un espace de recherche artistique sur la mort.

### 2.3.1 L'usage des archives photographiques dans l'art contemporain.

Je considérerai maintenant l'usage des archives, leur présence en tant que matériau dans l'installation photographique à partir de deux expositions d'art contemporain organisées récemment sur les archives et qui ont marqué ma pratique : *Deep Storage* (1998) et *Archive Fever* (2008).

La première est organisée par la galerie Haus der Kunst de Munich et Le Siemens Cultural Program. Cette exposition regroupant 40 artistes internationaux signalait l'importance de la

collecte, du conditionnement, du stockage et de l'archivage en tant que stratégies artistiques contemporaines.

La deuxième présente également des œuvres d'artistes contemporains qui utilisent des documents d'archives. Dans cette exposition, les œuvres questionnent les notions d'identité, d'histoire, de mémoire et de perte. Organisée par Okwui Enwezor, il s'agit d'une exposition axée sur la variété des formes artistiques que peuvent prendre les archives photographiques et filmiques. Par exemple, on peut y voir des archives physiques organisées à partir de méthodes particulières de catalogage, des biographies de personnes fictives, des collections de photographies anonymes, des versions de films réalisés à partir d'albums de photographies, des photomontages et des photographies historiques.

Les organisateurs de *Deep Storage* analysent les enjeux paradoxaux que représente l'acte de collecter. Celui-ci semble être un champ d'aspects sémantiquement contradictoires. Le texte de Mattias Winzen « Collection so normal, so paradoxical » permet de définir trois dualités présentes dans la démarche artistique : défensif-imprévisible; semblable-dissemblable; protecteur-destructeur<sup>15</sup>.

La collecte apparaît dans un premier temps en tant qu'acte défensif face à un avenir inconnu. Ce premier aspect confronte l'artiste à la réalité du temps qui passe. Devant l'impossibilité d'y faire face, il essaie, par le biais de la collecte, de conserver une partie de ce temps. C'est une tentative consciente ou inconsciente de retenir le temps que de rassembler des signes, des images et des témoins d'événements ou des objets singuliers. On pourrait même dire que la collecte se constitue en tant que réponse positive, protectrice et gardienne d'un vécu. Mais l'avenir est incertain, imprévisible. La collecte surgit alors comme une réaction face à un sentiment de peur ou d'anxiété, d'instabilité face à l'avenir. Ainsi, ce processus présente deux actions contradictoires : celle de défense et celle de protection face à l'énigme du futur.

Le travail de certains artistes se situe dans cette démarche. Je me réfère à nouveau à Christian Boltanski et à Alain Fleischer. Le premier réalise ses collections à partir des nécrologies. On peut y voir une connotation de protection (défense) pour ces personnes inconnues et

---

<sup>15</sup> Winzen, p. 23.

décédées. La collection protège l'image de ces êtres disparus. Pour *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, Alain Fleischer réalise le même modèle de protection-défense. Sa collection contient des visages de femmes juives retirés des pierres tombales de certains cimetières. Cette action protège les images de femmes d'une deuxième mort, celle de l'oubli. En même temps, en protégeant l'image de ces femmes qui sans lui seraient à tout jamais perdues, il cherche à créer pour elles un espace de vie, ou, du moins, de mémoire.

Comme les deux œuvres analysées, *Au-delà du regard* présente aussi cette dualité propre à l'acte de collectionner. Les visages de femmes ont été rassemblés en grand nombre dans le but d'en recueillir un nombre représentatif. Mon intention était de garder ces images dans un désir de protection face à l'oubli, à la perte de la mémoire. Mais qu'arrivera-t-il de ces images de femmes? L'acte de les collectionner présente une attitude défensive, que ce soit pour évoquer leur existence ou pour protéger leur survivance, car, pour ma part, il y a en même temps l'intention de les faire revivre.

Selon le deuxième paradigme de Winzen, les artistes entreprennent un autre système de classification: semblable-dissemblable. Il y a toujours de la diversité parmi les éléments collectionnés. Quand on les organise, ils sont ramenés au même niveau. Ainsi, ce qui était à l'origine différent devient semblable. Ensuite, les collections ordonnent la diversité dans le but d'y introduire un sens et des limites.

Je retrouve ce processus de collecte, semblable-dissemblable, dans l'œuvre de Rosângela Rennó. J'ai mentionné auparavant que son système de collecte comprend des images et des dispositifs rejetés par la société. Ainsi, une unité interne, un « semblable » s'inscrit dans le « dissemblable », soit les divers contextes représentés: albums de famille, annonces nécrologiques, collections de photographies de rue, photographies de détenus, etc.

Dans *Au-delà du regard*, la présence de cette dualité est moins évidente. Il apparaît légèrement dans la question des origines des deux ensembles d'images de femmes. On s'aperçoit qu'en subissant les mêmes altérations processuelles, les divergences disparaissent. D'un autre côté, ces femmes brésiliennes et québécoises conservent des différences et des ressemblances. Il s'agit de femmes pauvres, de femmes riches, de femmes de deux

provenances, mais ce sont toutes des femmes. De plus, chaque image est centrée sur le visage et le regard, les éléments les plus spirituels de l'être humain.

Le troisième modèle est axé sur la dualité protection-destruction. En sortant l'objet de son contexte originel, même si c'est pour le conserver, on détruit certaines de ses dimensions. La collection protège et détruit en même temps l'objet. Cette dualité est importante dans le processus artistique.

L'installation d'Alain Fleischer, *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer* comporte aussi un aspect destructeur. L'acte de présenter un ensemble de photographies de femmes mortes constitue une action protectrice par rapport à l'oubli. Mais lorsque ces images sont présentées en d'autres lieux, hors du contexte du cimetière, elles perdent de leur connotation mortuaire. Hors de ce cimetière, ces femmes mortes se transforment en femmes heureuses et souriantes, comme les autres vivantes. Ainsi, une même collecte pourra revêtir différents aspects paradoxaux.

*Au-delà du regard* se situe dans le prolongement de la dualité protection-destruction que nous venons de voir. On y présente deux groupes d'images de provenances différentes qui se mêlent dans l'espace d'exposition. Il ne s'agit plus de femmes canadiennes ni de femmes brésiliennes, mais de femmes tout court. Les traces identitaires disparaissent. Alors, cet effacement apparaît comme une destruction.

## 2.4 CONCLUSION

Lors de ce parcours, l'artiste saisit ses images selon une méthodologie propre, d'appropriation ou de production. La manière de les collectionner rendra possible une certaine cohérence entre les éléments accumulés.

Dans ce sens, chaque processus produit des dualités avec des sens distincts. Le fait de collectionner implique déjà la relation entre le passé et le présent et interpelle la mémoire. L'acte d'appréhender une image déjà existante pose déjà cette question dans ses prémisses. À d'autres moments, il y a des rapports plus complexes tels que défensif-imprévisible, semblable-dissemblable et protecteur-destructeur. Tandis que certaines productions s'insèrent

dans une dualité déterminée, d'autres s'imprègnent de tous ces sens en produisant alors un grand croisement de sens.

L'expérience de collectionner des images dans deux archives institutionnelles, l'une québécoise et l'autre brésilienne, a été enrichissante pour la réalisation de l'installation *Au-delà du regard*. Cela m'a permis de me retrouver face à un nombre d'images photographiques jamais vu auparavant. Ce processus de collecte a rendu possible l'intégration des codes d'identification des portraits de femmes photographiées dans l'élaboration de l'installation vidéo.

L'utilisation d'archives par les artistes semble enrichir leurs processus artistique. Comme nous l'avons vu précédemment, les archives, au sein des pratiques artistiques, apparaissent comme des champs de dualité tels que défensif-imprévisible, semblable-dissemblable et protecteur-destructeur. C'est en grande partie de ces paradoxes qu'émerge la charge poétique de ces œuvres.

## CHAPITRE III

### LE TRAITEMENT DES IMAGES: EFFACER POUR ANIMER

Dans le présent chapitre je vais me pencher sur les opérations artistiques réalisées sur les documents photographiques de l'installation vidéo *Au-delà du regard*. J'y analyse les actions artistiques manifestes dans le processus d'impression-photocopie, de numérisation, de recadrage-découpage et d'animation. Je vais également mettre en évidence les liens entre ces opérations et le concept d'effacement et d'immatérialité sous-tendus dans les installations *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, d'Alain Fleischer et *Kindergarten Antonio Sant'Elia*, de David Claerbout.

#### 3.1 LES OPÉRATIONS ARTISTIQUES DANS LE PROCESSUS DE CONSTRUCTION DE L'ŒUVRE *AU-DELÀ DU REGARD*

Je vais étudier la signification de chaque opération artistique, facteurs qui ont tous contribué à la construction de l'œuvre *Au-delà du regard*. Dans ce sens, les études de Florence de Mèredieu<sup>1</sup> me servent de base pour définir le concept d'opération artistique. Selon l'auteure, l'œuvre se construit à partir de ses ingrédients actifs, c'est-à-dire qu'elle est « la résultante, le précipité ou le condensé d'un ensemble d'opérations, de transmutations, d'affinements et de réajustements de cette même réalité ».

Mes opérations artistiques, de la collecte à la mise en espace des composantes de l'œuvre, concernent particulièrement le traitement des images et des objets. Dans ce chapitre j'ai choisi de traiter les opérations qui agissent sur les images photographiques, c'est-à-dire, la photocopie, l'impression numérique, la numérisation, le découpage et l'animation.

---

<sup>1</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Paris, Bordas Cultures, 1994, p. 381.

En tant qu'ingrédients actifs, les actions choisies pendant la construction de l'œuvre sont des transformations systématiques du matériau de base (les images photographiques), soit pour en reproduire des éléments, en éliminer, les multiplier, bref, changer leur statut afin d'amener la pratique vers son achèvement. L'ensemble a été choisi pour rendre viable la construction des animations visuelles et articuler une pensée qui mette en évidence mes intentions artistiques<sup>2</sup>, c'est-à-dire que j'ai fait le choix de toutes ces actions pour ce qu'elles sous-tendent d'effacement et parce qu'elles me permettaient de continuer mon cheminement artistique<sup>3</sup>.

J'ai pu aussi percevoir à travers ce processus les liens entre deux dimensions de *Au-delà du regard* : la concrétude des éléments matériels et la subjectivité de l'artiste. En reliant ces deux forces, les opérations mettent en avant mes intentions en tant que créateur et elles les rendent visibles. Ces actions agissent alors aussi comme d'importants canaux, en permettant des échanges et des permutations entre le faire et le penser, ce qui rend possible leur consonance. Elles sont l'interface entre mes idées sur l'oubli de la mémoire des femmes et leur survivance d'une part et les matériaux photographiques, d'autre part. Dans ce cas, je les ai choisies aussi pour rendre possible un enchaînement opérationnel capable de mettre en évidence ce que je considère important au sujet de ces images de femmes.

Parmi ces actions artistiques, plusieurs d'entre elles sont générées par des procédés techniques. Ces actions, dans leur signification même, transmettent des pensées, des ressentis, une sensibilité<sup>4</sup> qui relie les modes de pensée à l'acte d'exécuter. Quand l'artiste décide d'une procédure, il indique par ses choix et réalisations une source de discours, de lecture qui oriente la compréhension du travail artistique. Autrement dit, ces opérations

---

<sup>2</sup> Je voulais parler du concept de mort à travers la pratique. Alors, l'effacement serait une sorte de mort d'une visibilité.

<sup>3</sup> Au début, certaines opérations ont lieu par hasard, sans préméditation. Il en est ainsi de la photocopie des images réalisée au Musée McCord. Au début du travail artistique, l'aspect effacé de chaque image photocopiée me déçoit par rapport à mes intentions initiales. Ce qui a été une imperfection de l'image constitue aujourd'hui un important élément de toute l'installation.

<sup>4</sup> Cleci Moraschin, Subjetividade e tecnologia, in *Transformação e realidade, Mundos convergentes e divergentes*, Campo Grande, UFMS, Departamento de Comunicação e Arte, 2001, p. 245.

modifient les caractéristiques matérielles, temporelles et spatiales de chaque élément et en interagissant entre elles, elles ajoutent d'autres significations temporelles, spatiales et interactives.

C'est dans ces croisements existants dans la pratique que se construit l'œuvre *Au-delà du regard*. Ainsi, ce chapitre se structure en suivant le cheminement de ma pratique et en mettant l'accent sur les opérations artistiques mentionnées auparavant, c'est-à-dire le processus d'effacement et de réactivation des images qui en découle.

### 3.1.1 Dégradation des images dans les opérations d'impression numérique, de photocopie et de transfert de fichiers numériques dans *Au-delà du regard*

J'ai observé que dans ma démarche chaque nouvelle action entreprise oriente la signification du travail artistique. Dans ce corpus, je commence par analyser l'impression numérique, la photocopie et le transfert de fichier. Dans un premier temps, je décris les opérations processuelles et après je les analyse.

Pour comprendre comment l'impression numérique et la photocopie contribuent à l'effacement des images au moment de la captation des documents photographiques en provenance des archives des Musées québécois et brésilien, il est nécessaire de retracer l'enchaînement des opérations.

En 2005, j'initie la saisie d'images dans les archives des frères Notman via l'impression numérique et la reproduction par photocopie. Comme je l'ai mentionné dans le second chapitre, ce fonds d'archives offre l'opportunité d'une recherche visuelle dans deux banques d'images, l'une numérisée et l'autre imprimée. La seule façon d'avoir des copies des images photographiques est de les photocopier ou de les imprimer numériquement.

Ainsi, à partir de ces deux archives d'images photographiques (archives générales en ligne et archives imprimées originales des archives générales en ligne), je réalise des impressions numériques et des photocopies automatiques, constituant ainsi mes propres collections



d'images. Bien que j'utilise le même procédé d'impression de basse résolution<sup>5</sup> et des photocopies en papier simple dans chacune des archives, les images sont de différente qualité.

La première banque de données, celle des fichiers numériques, englobe la totalité des images documentées par le Studio Notman. Il est possible de se procurer des impressions numériques des archives générales en diverses résolutions pour fins d'observation, de recherche et d'acquisition. En outre, le Musée offre le choix de les acquérir en ligne ou sur place.

Mes images choisies en ligne sont à basse résolution et proviennent du système du Musée McCord<sup>6</sup>. D'abord, je réalise une collection à partir d'un ensemble de cent photographies de femmes. La multiplicité a toujours joué un grand rôle dans mes œuvres et elle se traduit par ma volonté de travailler avec une grande quantité d'images et d'objets. Il se dégage donc de mon travail l'idée de foule. Car mon intention est de faire revivre la mémoire d'un maximum de souvenirs de femmes, n'en écarter aucune, la vie de chacune d'entre elles étant unique et irremplaçable. C'est que métaphoriquement, comme on le sait déjà, chaque photo, chaque tête renvoie à une personne, à une réalité individuelle. D'ailleurs, la base de mon travail artistique n'a-t-il pas toujours été l'humain et son univers?

J'ai rejeté les reproductions qui présentaient moins d'informations et une moins grande netteté. J'ai en effet trouvé dans les archives plusieurs images effacées ne présentant aucune information individuelle hormis le numéro d'identification. Dans ce groupe d'images, la numérotation commence à la lettre I.

Quant aux reproductions en ligne, j'ai choisi d'imprimer numériquement des images de femmes n'ayant aucune connotation de célébrité, positionnées selon des angles différents et

---

<sup>5</sup> Le recours à la basse résolution semblait être une solution pour l'acquisition d'une grande quantité de visages de femmes (90).

<sup>6</sup> Nous pouvons choisir différents niveaux de résolution de l'image, avec leurs valeurs respectives en dollars.

avec un cadrage plus rapproché. Ce processus m'a permis de reproduire un grand groupe d'images de femmes québécoises (fig. 3.1).

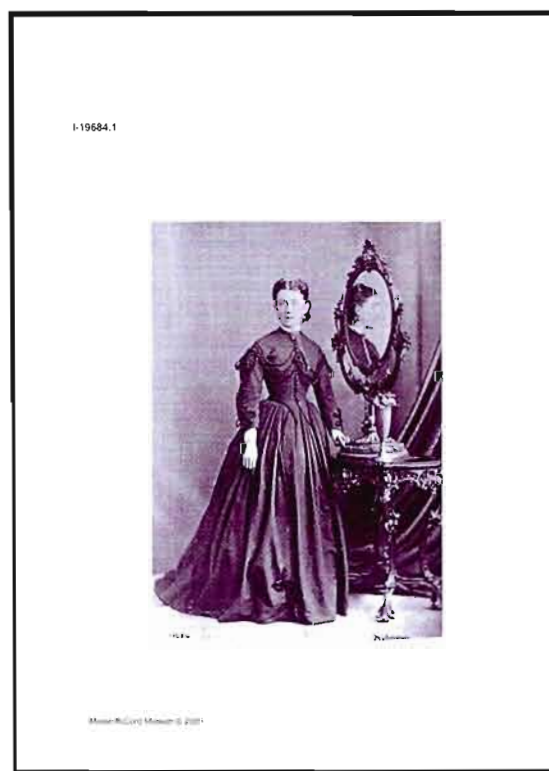


Figure 3.1 Archives des Frères Notman (Impression numérique)

Il est à noter que l'impression numérique matérialise l'image numérisée. Ce processus va du numérique à l'analogique. Par rapport à ces images imprimées numériquement, ma première réaction en fut une de déception. Comme les images que je choisis d'imprimer sont de basse résolution, toutes ces duplications n'ont pas la netteté des banques de données en ligne.

À la fin du processus d'impression, j'ai plusieurs images dépourvues de contrastes entre le noir et le blanc, sans les détails qui individualisent les visages de chaque femme; sans aucune richesse au niveau de l'information, des textures, de la luminosité, de la couleur. En

vérité, l'image imprimée est effacée, dégradée et adultérée par rapport à l'image numérique originale, de haute résolution.

Aussi, il y a une différence sur le plan des informations visuelles entre les images en ligne et mes images imprimées numériquement. Du fait d'avoir choisi des images de basse résolution pour faire mes impressions, j'obtiens de pâles images de portraits photographiques, dépourvues des renseignements originels.

La seconde banque de données présente des impressions provenant du plus grand groupe, toutes produites en haute résolution. Comme mentionné précédemment, le Musée McCord possède un autre fonds d'archives d'images photographiques imprimées avec un haut degré de résolution.

J'ai choisi toutes les images de femmes imprimées et j'en ai personnellement réalisé des photocopies. Ces femmes sélectionnées auparavant par d'autres chercheurs étaient toutes des femmes célèbres, connues par la société et appartenant à l'histoire du Québec. Cette condition se reflète aussi dans la netteté de l'image et le glamour qui s'en dégage.

Ces archives sont riches en renseignements, elles présentent les noms, prénoms des femmes, années de production de la photo et numéros d'archivage. Chaque photocopie en noir et blanc a obéi au système de reproduction automatique, effectuée par préréglage de la photocopieuse. Il est à noter que la photocopie devient une copie d'une autre copie, c'est-à-dire un objet vestige qui en remplace un autre. Ce processus passe de l'image analogique à une autre image analogique.

Malgré le manque de définition et la carence d'informations dus au procédé d'impression par photocopie, les images reproduites possèdent encore un bon niveau de visibilité (fig. 3.2). Les images déjà imprimées de cette seconde banque de données sont de bonne qualité parce que les copies ont été faites à partir d'images de haute résolution, c'est-à-dire que le haut niveau de visibilité est dû à la qualité des impressions photocopées.

Par ailleurs, pour ce qui est du niveau d'effacement, je remarque quelques différences. Dans la première banque d'images les informations particulières telles que les noms et les dates

obtenues en ligne sont disparues dans le processus d'impression automatique, c'est-à-dire que la partie des images des systèmes internes a subi un certain effacement, tant au niveau de l'image qu'au niveau de l'information. Ainsi, les photographies imprimées manifestent une perte interne de renseignements par rapport aux documents en ligne. Dans la deuxième banque d'images, celle imprimée, les photocopies présentent aussi une baisse de résolution. Toutes ces opérations<sup>7</sup> mettent en pratique l'effacement et témoignent de ce concept. Par voie de conséquence elles font émerger la notion d'indice.



Figure 3.2 Photocopie de portrait de Mrs. Fraser. Archives des Frères Notman

Malgré cet effacement général, je peux dire que grâce à cette banque de données en haute résolution il m'a été possible d'enrichir mon corpus d'images en y intégrant des informations sur des femmes québécoises de l'histoire du Québec et du Canada. Tous ces procédés ont contribué à constituer une banque d'images de portraits de femmes assez

<sup>7</sup> On sait que l'impression et la photocopie, recèlent dans leurs opérations la question indiciaire, car elles dédoublent les signes.

homogènes mais présentant des variations du niveau de définition des images ainsi que du degré d'effacement.

L'obtention d'images au Musée Paulista, au nombre de cent, a lieu de manière différente. Les images sont sélectionnées en suivant les mêmes spécifications que pour le musée québécois: des portraits de femmes effectués dans une tranche de temps spécifique (1860-1930) et un cadrage de proximité.

La saisie des images de la Collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura<sup>8</sup> est déterminante. Pour acquérir les archives des frères Notman au Musée McCord, j'ai -recours à l'un et l'autre des procédés. Un cas différent s'est produit pour la collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Je ne procède ni par impression numérique ni par photocopie. Cela est dû au fait que toutes les images brésiliennes sont acquises déjà numérisées, c'est-à-dire que je les travaille directement à partir du fichier numérique.

Les images de la banque de données numérisée ne présentent pas d'informations sur les noms ni sur l'année d'exécution de la photo. Comme je l'ai déjà signalé auparavant, ces images ont été choisies par d'autres personnes que moi en suivant ces spécifications : choisir des fichiers numériques d'images de femmes dépourvues de connotations de célébrité, positionnées selon des angles différents et avec un cadrage rapproché. Cette étape fournit la reproduction d'un grand groupe d'images de femmes brésiliennes.

Comme au Musée McCord, la basse résolution a été un bon choix pour obtenir un ensemble homogène de cent femmes brésiliennes. Dans un deuxième temps, elles sont envoyées par la poste en trois CDs numérisés. L'ensemble des fichiers numériques brésiliens contient une numérotation débutant par la lettre M. (fig. 3.3)

---

<sup>8</sup> La manière dont a été élaborée la Collection Carlos Eugênio Marcondes de Moura a été expliquée au Chapitre II.



Figure 3.3 Portrait d'une femme brésilienne

Ces images numérisées de femmes brésiliennes dupliquées présentent un grand état de dilution. C'est le niveau d'effacement le plus élevé de tout l'ensemble d'images. Ce résultat suggère que la basse résolution des images ait contribué à leur dégradation. Quant à la qualité visuelle des informations, ces reproductions présentent aussi un niveau d'effacement considérable, il n'y a ni noms, ni dates. En principe, cette question peut beaucoup compliquer les étapes ultérieures du processus artistique.

Ainsi, cette grande quantité d'images, effacées à divers niveaux, devait servir de base aux animations visuelles insérées dans l'installation vidéo *Au-delà du regard*. Leur reproduction par impression numérique et photocopie a permis la duplication des signes, mais a aussi intensifié le processus d'effacement. Par rapport au niveau d'effacement des opérations de reproduction, la photocopie dégrade l'image. Celle-ci présente moins de netteté et de contrastes. L'impression en basse résolution met en place un autre type de dégradation de ces images.

Face à ces archives d'images de groupes différents, provenant de musées de pays différents, j'ai rencontré des différences considérables quant à leur degré de résolution. Je constate que les trois opérations amènent des éléments importants pour l'œuvre: elles dupliquent les images en mettant en évidence le contexte de reproduction, elles démystifient les documents



photographiques issus d'archives muséologiques; elles présentent diverses caractéristiques, comme la saisie à partir d'originaux différents en apportant ainsi à l'œuvre des effacements de divers ordres tels que la perte des détails, des nuances, du gris.

Pour conclure, je constate que ces procédés amènent d'importants changements qui influencent la suite des opérations artistiques dans la mise en forme de l'installation vidéographique *Au-delà du regard*; que ces opérations contribuent à constituer une collection d'images effacées comportant des vestiges photographiques et des données qui prouvent qu'à une autre époque ces femmes ont vécu. Pour moi, ces images sont des traces d'existences réelles de plusieurs femmes issues d'un passé lointain. Tous les éléments de cette étape, venus de systèmes d'archivage distincts, ont été incorporés dans le processus de construction de l'installation en question.

### 3.1.2 La numérisation des images dans *Au-delà du regard*: processus d'effacement de l'image de façon virtuelle.

Après avoir constitué mon corpus d'images de femmes par procédés d'impression numérique et de photocopie, je cherche d'autres voies pour traiter les images en vue de les animer. Face à ces archives de vestiges visuels mi-effacés de femmes, j'opte pour la numérisation. Cette étude permettra de révéler d'abord les raisons qui ont motivé le recours à la numérisation, son importance et sa signification. Dans un second temps, je traiterai du processus d'effacement.

La première expérience<sup>9</sup> est celle de la numérisation des banques d'images imprimées ou photocopées des frères Notman. Cette opération débute après la collecte réalisée au Musée McCord. Je considère ce moment comme une période de maturation où je me demande ce que je peux faire au juste avec ces documents. Entre-temps, ces images effacées sont passées par la contemplation, l'observation et l'analyse de ma part.

---

<sup>9</sup> J'ai effectué d'autres expérimentations au cours de la réalisation de *Au-delà du regard*. J'ai expérimenté d'innombrables numérisations d'objets de l'imaginaire féminin, tels que des bijoux anciens (colliers et boucles d'oreilles), poupées de porcelaine. J'ai réalisé des objets en trois dimensions pour numériser. Le scanner numérise les objets en créant des effets d'effacement intéressants. Ces expériences ne sont pas incorporées dans *Au-delà du regard*.

L'ensemble présente des caractéristiques semblables : un haut niveau d'effacement, un manque de données personnelles et trop d'informations visuelles. C'est-à-dire que chaque image nous offre le portrait au complet: des femmes avec leurs robes et leurs décors. Mais au fond, mon intérêt porte bien plus sur chaque visage de femme et l'idée d'en élaborer une animation à partir de la seule figure va prendre de plus en plus d'importance. Je n'ai donc pas l'intention d'utiliser la totalité de chaque portrait photographique.

Ainsi, la numérisation devient la solution à mes préoccupations par rapport à la continuité du travail artistique, c'est-à-dire, qu'elle rend possible un changement de statut de l'image et ouvre la possibilité de réaliser un processus de traitement de l'image. À ce moment-là, je commence à penser à modeler (découper) chaque visage de femme et à le préparer pour la réalisation de l'animation.

Pendant la numérisation, les images en papier sont transférées avec les mêmes caractéristiques et niveaux d'effacement obtenus par l'impression et la photocopie (fig. 3.1 et 3.2). Une par une, elles sont transformées en fichiers numériques, c'est-à-dire que chaque image est numérisée au complet.

Comme je le mentionne auparavant, cette opération permet un autre niveau de travail aux artistes. La plupart des images collectées viennent d'autres sources, soit de revues, soit de journaux. Cette démarche de recyclage nécessite une opération de transformation qui rende possible une autre étape, soit celle du découpage, celle des ajustements, celle de l'agglutination ou d'autres encore.

D'après les études de Julio Plaza et de Mônica Tavares<sup>10</sup>, la numérisation serait un processus d'acquisition d'images par l'ordinateur, via des dispositifs de synthèse bidimensionnelle comme le scanner et la caméra vidéo. Autrement dit, les archives québécoises<sup>11</sup> ont subi un processus de numérisation et de quantification en pixels, simulant les images imprimées et

---

<sup>10</sup> Júlio Plaza et Mônica Tavares, *Processos Criativos com os meios eletrônicos*, Poéticas digitais, São Paulo, Editora Ucitec, 1998, p. 196.

<sup>11</sup> Le processus de numérisation n'englobe pas les images des archives brésiliennes, vu qu'elles ont été obtenues déjà numérisées.



photocopiées. Toutes ces images sont passées par le numériseur et leurs résolutions ont été enregistrées une à une.

À en croire Julio Plaza et Mônica Tavares, ce processus implique des actes de schématisation, d'abstraction et de codification. C'est-à-dire que la numérisation signifie un transfert de l'image imprimée ou photocopiée à l'univers virtuel, du système analogique au synthétique. Concernant le concept d'images synthétiques, Diana Domingues<sup>12</sup> les nomme *tissus de points organisés*, passibles d'être manipulés à l'infini, à savoir de passer par un traitement électronique digital.

L'image se transfère, se transmuant d'une dimension à l'autre, car elle est en constant devenir. Selon Julio Plaza, l'image entre en phase de modifications, opérations conduisant à la caractéristique iconique. Lors de ce processus, d'après une échelle de modifications, l'artiste interagit avec l'image, altérant ses caractéristiques de forme, de dimensions, de couleurs, de contrastes et autres.

Au cours du processus en question, l'action de numériser permet la transition de l'état analogique à l'état synthétique de l'image<sup>13</sup>. Survient alors un autre concept d'effacement de l'image, l'image analogique perd son statut matériel, de reproduction sur le papier. Comme image synthétique, elle s'insère dans un contexte virtuel, dans un état d'existence continue. La numérisation amène une signification immatérielle, inexistante dans l'impression et la photocopie. Comme on l'a vu avec la photographie, selon André Rouillé<sup>14</sup>, le croisement entre la photographie et l'album constitue la première machine à conserver des images. La numérisation offre la même possibilité d'accumulation. Nous pouvons ainsi protéger les images contre l'action du temps et les organiser. Le processus de numérisation ne remplacerait-il pas avantageusement la fonction des albums de photos de famille?

---

<sup>12</sup> Diana Domingues, « Introdução à humanização das tecnologias pela arte », in *Arte no século XXI*, São Paulo, Editora Unesp, 1997, p. 20.

<sup>13</sup> Ce passage de l'analogique au synthétique s'est aussi produit au moment où les Musées ont numérisé les documents photographiques.

<sup>14</sup> André Rouillé, « Fonction du document », in *La photographie*, France, Gallimard, 2005, p. 121.

Pour en revenir aux images numérisées de l'œuvre *Au-delà du regard*, le concept d'effacement surgit encore une fois. Car c'est l'image elle-même qui a subi un processus de transmutation, basé sur la représentation virtuelle. Dans ce processus, elle se désincarne en même temps qu'elle se défait d'une partie physique de l'image imprimée et matérielle et de la cohésion qui lui est inhérente. L'image sur papier est protégée par un système analogique. À partir de la numérisation, elle acquiert un autre fonctionnement interne, l'image devient une image représentée numériquement, c'est-à-dire que son support physique devient une forme virtuelle, un tissu élaboré à partir de chiffres et de calculs.

À son tour, l'ordinateur permet l'élargissement des capacités mentales, celle des processeurs et celle de la mémoire. Lúcia Santaella<sup>15</sup> mentionne que le modèle numérique est responsable de l'inclusion, dans un même tissu électronique, de divers éléments, par exemple, l'image, le son et l'écriture. Tout devient présent et susceptible de modifications et d'interactions. La numérisation initie ce travail de décodification de l'image, rendant possible une plus grande implication dans les actions artistiques.

Ainsi, je peux conclure que l'insertion de la numérisation dans les opérations a pourvu d'une dimension virtuelle l'image photographique acquise via l'impression et la photocopie. Dématérialisées du support physique du papier, ces images s'insèrent dans une autre dimension dans laquelle leurs données, initialement captées par les opérations antérieures deviennent pixels et peuvent être modifiées selon l'intention artistique. Être dans une dimension virtuelle, entre autres choses, signifie la possibilité de transformations constantes. Nous sommes dans une autre réalité où l'image reçoit le statut de simulation.

### 3.1.3 Le recadrage et le découpage, une autre forme d'effacement de l'image dans *Au-delà du regard*

Il est clair qu'une fois numérisée, l'image se transmute en une condition digitale. Dans ce contexte, le système informatique offre d'autres traitements, avec des concepts opérationnels différents. D'autres possibilités de manipulation s'étendent au répertoire du processus artistique par la voie de l'ordinateur. Pour le moment, je vais m'en tenir à la description et la

---

<sup>15</sup> Lucia Santaella, *A teoria geral dos signos*, São Paulo, Cengage Learning, Edição, 2000, p 125.

conceptualisation de deux actions, le découpage et le recadrage des images numérisées ainsi qu'au processus d'effacement dans la réalisation de *Au-delà du regard*.

Pour donner des exemples du fonctionnement de ces deux opérations, je vais poursuivre le traitement des images numérisées dans *Au-delà du regard*. Ces deux opérations ont été réalisées avec les deux fonds d'archives, le brésilien et le québécois. Elles ont servi à homogénéiser *Au-delà du regard*, en englobant la totalité et l'hétérogénéité de toutes les images incluses dans les groupes de portraits photographiques. Chaque image numérisée de femmes est passée par des recadrages et des découpages (fig. 3.4 et 3.5).



Figure 3.4 Coupure, recadrage et élimination du fond de chaque image (Tirée du journal de bord)



Figure 3.5 Coupure et élimination du fond de chaque image (Tirée du journal de bord)

Le cadrage et le découpage sont des opérations qui vont résoudre deux de mes préoccupations artistiques : élimination des informations visuelles dans chaque fichier numérique et formation de chaque animation vidéo.

Le recadrage de l'image porte sur un champ déterminé de l'image numérisée. Ainsi, dans un premier temps j'ai recadré et mis en évidence le visage. Dans ce processus, la figure a gagné le statut de nouvelle image. À travers cette opération, le visage de chaque femme devient la seule cible du portrait recadré. Ce recadrage a uniformisé les images et affaibli les différences.

Le visage comme signe d'une intériorité me semble l'aspect le plus important à retenir de ces portraits. De tous les signes existants, je choisis la figure de chaque femme en tant que représentation d'une subjectivité et d'une ouverture vers son âme. Comme il a été mentionné précédemment, la considération du visage comme siège primordial de la subjectivité rejoint

les études de Georg Simmel<sup>16</sup>. À mon avis, aucune autre partie du corps ne peut représenter la spiritualité. Il y a comme une expressivité particulière dans chaque regard. Le regard est en quelque sorte le reflet d'une intériorité, une plongée de l'ordre des expériences intimes. Ainsi, la figure devient le signe que j'utilise dans les deux parties de l'installation : la dimension matérielle (l'argile) et la dimension immatérielle (les animations vidéographiques).

Ce groupe de nouvelles images recadrées a acquis un aspect documentaire semblable aux photographies prises pour les documents officiels. En me centrant sur chaque visage féminin, j'initie un processus d'homogénéisation par l'élimination de possibles interférences, griffures diverses et impuretés dues au passage du temps, à l'utilisation de la haute définition, aux contrastes du clair et de l'obscur.

Ensuite, chaque image subit un découpage minutieux, libérant de l'arrière-plan la figure. Une sorte d'outil coupant contourne les détails des cheveux et du visage tout près du fond, suivant les commandes de ma main. La synchronisation entre mes yeux et ma main par le biais de la souris a cherché le meilleur chemin pour chaque contour. (fig.3.5)

D'après les études de Julio Plaza et de Mônica Tavares<sup>17</sup>, les images numérisées peuvent subir des modifications après leur insertion dans le système virtuel, en exploitant les potentialités créatives suivantes: représentation de la représentation; montage, collage et bricolage; interaction et fluidité. Comme image numérisée, elle peut subir une série d'interférences, être manipulée, déformée, subir des déplacements, des mouvements latéraux, verticaux, des rotations, distorsions, etc. On peut énumérer entre autres les actions de retoucher, colorer, agrandir, ou réduire, découper et recadrer l'image numérisée.

Dans une première étape, l'image est numérisée, codifiée et quantifiée; lors d'une seconde phase, l'image subit un traitement qui la rend susceptible d'être manipulée; dans un troisième temps, de tels signes interagissent, faisant la preuve de sa dimension dynamique qui peut toujours être actualisée; tandis que la dernière étape, la fluidité, démontre une plus

---

<sup>16</sup> Georg Simmel, « La signification esthétique du visage », in *La tragédie de la culture*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1998, p. 114.

<sup>17</sup> Plaza et Tavares, p. 196.

grande synergie entre l'image et ses qualités spatio-temporelles, telles que couleurs, formes, espaces, rythmes.

Dans cet univers, le découpage et le recadrage des images numérisées s'insèrent dans les phases de montage, collage et bricolage. Lors de cette démarche, les images découpées peuvent subir des interactions promues par l'artiste qui en élimine des parties. À ce moment-là, il met l'accent sur ce qui l'intéresse réellement dans la globalité de l'image. Voilà pour le cas de l'acte de découper.

Ainsi, ces deux opérations permettent de choisir et d'éliminer des parties, de réaliser une espèce de modelage des images iconiques. Par rapport à ces opérations, les études de Couchot<sup>18</sup> mentionnent la capacité que démontre l'univers numérisé d'en même temps rompre, simuler et associer intimement les techniques traditionnelles. Au final, toutes ces petites interventions, interférences visuelles, sont susceptibles d'être extraites et mémorisées par l'ordinateur, fournissant à l'artiste commodité et sécurité.

Par rapport au niveau d'effacement, le recadrage et le découpage amènent des significations importantes dans *Au-delà du regard*. Avec l'acte de recadrer, j'élimine des parties secondaires étrangères à mes intérêts artistiques. Je vois tout ce processus comme un travail d'élimination de tous les signes visuels externes qui témoigneraient du statut social, car les visages sont ainsi dépouillés de toute réalité matérielle extérieure.

Avec le découpage les signes d'appartenance sociale externes au visage de chaque femme sont éliminés. Cela a libéré la figure féminine du champ secondaire de l'image. À ce moment-là du processus, je choisis de mettre l'accent sur les caractéristiques physiques et symboliques des figures plutôt que sur l'aspect social des portraits. Métaphoriquement, éliminer toute la partie extérieure de chaque visage de femme, en privilégiant les bustes, les figures et les cous, a pour effet d'enlever les signes qui marqueraient des différences sociales tels que la décoration, la richesse des vêtements, les textures, les bijoux et tous les autres signes externes. Tout ce qui témoigne de l'appartenance sociale et peut représenter la classe

---

<sup>18</sup> Hillaire Couchot, « Le numérique : rupture et continuité », in *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 1991, p. 28.

privilegiée ainsi que les indices d'une période historique particulière sont disparus. Dès le début, le visage et tout ce qu'il symbolise fait partie de mes préoccupations artistiques.



Figure 3.6 Procédure de traitement des femmes brésiliennes et québécoises (Tirée du journal de bord)

Ainsi, apparaît un fond homogène blanc d'où se détache le visage de chaque femme. La suppression des signes externes, soit par le cadrage soit par le découpage, met aussi l'accent sur les regards et sur la position de la tête. Ces deux éléments sont la base des animations de l'installation vidéo. Éliminer l'environnement me permet de mettre plus en évidence les aspects faciaux, métaphoriquement liés aux questions plus spirituelles et subjectives de ces femmes. Les figures et leurs regards deviennent les éléments identificatoires d'une intériorité immatérielle. (fig. 3.6)

### 3.2 L'ANIMATION VIDÉO À PARTIR DE PHOTOGRAPHIES DOCUMENTAIRES DANS *AU-DELÀ DU REGARD* : EFFACER POUR RÉACTIVER L'IMAGE

L'élimination de toutes les informations de second plan est une conséquence du recadrage et du découpage. Il s'agit d'une importante phase du traitement et un pas déterminant dans l'élaboration de l'œuvre. À cette étape, je réalise un ensemble de visages sous différents angles, tous sur fond blanc en visant la construction d'animations. Ainsi, pour continuer



l'étude de la construction de l'œuvre, je vais porter maintenant mon attention sur le processus de construction de l'animation des images fixes, le concept de vidéo et ses significations dans le processus d'effacement.

Rappelons que les archives faciales ont été découpées et recadrées de façon homogène. La démarche de réalisation de chaque animation suit les mêmes étapes. Chaque fichier numérique subit le même traitement. Je procède par transparence afin d'aligner les visages à la hauteur des yeux. Le regard oriente la réalisation de ce moment du montage. Par rapport aux images fixes découpées, il se développe une sorte d'alignement dans le temps, une figure devenant le prolongement de l'autre. Dans cet alignement, les portraits sont placés dans un ordre et selon une variation d'angles de la droite vers la gauche et inversement. Étant donné qu'il existe des différences d'angle minimales entre chacun, leur enchaînement devient plus fluide (fig. 3.7).

La succession d'images qui suivent des mouvements de droite à gauche et vice-versa, donne l'illusion d'un portrait collectif. Ce processus constitue la phase préliminaire d'une proposition d'animation vidéo, produisant une rotation latérale de cent quatre-vingts degrés.

Cet enchaînement des images pourrait s'apparenter à un genre d'album numérique de visages féminins provenant d'un même lieu et séquencés dans une continuité temporelle.

Avec le système de montage de chaque animation en succession, la durée de chaque image varie de une à dix secondes. Ensuite, des blocs d'images de femmes ont été construits pour donner plus de mouvement à la séquence, en créant ainsi des temps différents dans l'animation. La variation de la durée de chaque bloc, de dix à douze secondes et la quantité d'images génèrent une impression de ralentissement ou d'accélération. Avant de procéder aux fondus enchaînés entre chacune des images, j'ai fixé les durées de chaque image et de chaque bloc, semblables entre eux. À mon avis, la création de ces ensembles devient un important dispositif parce qu'il donne du rythme et du dynamisme.





Figure 3.7 L'enchaînement des visages dans le temps (Fonds d'archives du Québec ou du Brésil.)

L'animation des images de femmes québécoises est la première à être réalisée. Elle comprend un ensemble de cinquante visages en mouvement. Cette séquence de base comporte quatre blocs de diverses durées. Ces blocs forment des séquences qui se répètent en s'enchaînant et en présentant des variations dans les temps. Dans cet enchaînement, certaines figures de femmes fixes connaissent une plus grande durée (entre neuf et dix secondes), ce qui provoque des arrêts qui donnent l'impression qu'elles sont en train de nous fixer du regard.

Dans cet ensemble il y a des différences dans la position des têtes et dans la variété d'angles du profil, ce qui intensifie l'impression de mouvement. De plus, l'organisation des séquences en blocs d'images, la variété d'angles et la succession rapide ou lente des fondus enchaînés augmentent le dynamisme de l'animation.

Pour ce qui est de l'animation des images de femmes brésiliennes, réalisée dans la version finale de *Au-delà du regard* en 2009, elle présente aussi un ensemble de cinquante visages de femmes. Dans cette construction il n'y a pas beaucoup de mouvement, c'est-à-dire que les visages sont en position plus frontale. À ce moment-là, j'accorde plus de temps (2 :32 secondes) à cette animation. Ainsi, la durée de chaque fondu inséré entre les figures est plus longue. Ce dispositif rend plus visible l'effet de transparence et il accentue la transformation d'un portrait en un autre.

Cette animation est composée d'une séquence de sept blocs d'images enchaînées ayant des durées plus longues ou plus courtes. Dans cette animation, il n'y a pas de répétition de blocs. Comme dans l'animation des visages québécois à certains moments, j'accorde plus de secondes à certaines figures. C'est toujours les visages en position frontale qui présentent cette caractéristique. Tout à coup l'animation cesse et s'arrête sur un portrait. Cela rend possible la contemplation de cette femme pendant un moment et crée ainsi un lieu de communication entre elle et le spectateur.

Dans chaque enchaînement d'images, il existe des séquences constituées de blocs de six à douze visages en mouvement rapide, des blocs ralentis de femmes et des figures fixes de six secondes. Enfin, il y a une construction de portraits composée par plusieurs fichiers en bloc qui obéit à une construction à la fois rapide et ralentie.

Ainsi, malgré le fait que chaque animation présente une construction temporelle différente, elles ont toutes les deux les mêmes fondements, c'est-à-dire, des séquences de blocs d'images en mouvement de durées différentes, des effets de fondu enchaîné, des visages en position frontale, fixes ou en mouvements latéraux d'aller et retour accélérés. En outre le dispositif en boucle à la fin de chaque séquence de base constitue un point en commun entre les deux animations. Cette caractéristique ajoute à l'œuvre une dimension d'infini.

Tout ce processus exige un enchaînement d'images, permettant que l'une se mélange à la suivante, ou mieux, qu'elles se transforment mutuellement. Cet effet de fondu enchaîné donne à la séquence un enchaînement naturel, une certaine fluidité. En effet, la surimpression<sup>19</sup>, nommée aussi fondu enchaîné, permet la superposition de deux images et ainsi les différentes couches en transparence des figures féminines disposées en séquence se mélangent l'une à l'autre et s'effacent progressivement.

Chaque séquence a subi des répétitions d'enregistrements ordonnés en succession. Le dispositif de la boucle complète ce mouvement et chaque animation devient infinie. Les mouvements des femmes, les unes vers les autres se transforment en un enchaînement sans interruption. À ce moment-là, j'insiste sur le caractère collectif de ces portraits et sur les possibles croisements entre les individualités féminines venues d'un temps perdu et celles de l'instant présent.

Selon Philippe Dubois<sup>20</sup>, la vidéo est un état de passage entre deux conditions de l'image: celle du cinéma et celle de l'ordinateur. J'ai opté pour le langage de la vidéo dans mon parcours artistique car l'image peut être conceptualisée non comme objet, mais en tant que situation éphémère, un intervalle transitoire entre deux marges. La vidéo est donc un état de l'image et non plus un produit.

À cause de cette condition éphémère, la vidéo nous renvoie à la question de la nature de ces images. Pourrions-nous dire que les images numérisées deviennent la matière première, pour

---

<sup>19</sup> Philippe Dubois, *Cinema, vidéo, Godard*, São Paulo, CosacNaify, 2004, p. 78.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 78.

donner naissance à divers mixages? Selon Anne-Marie Duguet<sup>21</sup>, la vidéo est un système générateur d'énergie au-delà du matériel, car "son fonctionnement ne se concrétiserait pas nécessairement en une inscription dans le monde". Fugace et transitoire, le langage de la vidéo existe quelques minutes dans le temps et ne possède donc pas une existence concrète dans l'espace.

Pour revenir aux études de Philippe Dubois<sup>22</sup>, le concept de la vidéo se fonde sur le mixage d'images. Pour réaliser l'animation vidéo *Au-delà du regard*, j'ai choisi la surimpression, c'est-à-dire, la forme de fondu enchaîné, me permettant ainsi de superposer en transparence diverses couches d'images pour les enchaîner les unes aux autres.

Comme nous l'avons mentionné auparavant, l'effacement se produit pendant le traitement de chaque image dans l'impression, la photocopie, la numérisation, le découpage et le recadrage. Mais il peut arriver aussi durant l'animation vidéo. Ainsi, l'enchaînement en fondu des images est un dispositif d'effacement qui rend possible l'animation. Selon les effets de mouvement recherchés les visages de femmes s'effacent par leur croisement dans le temps de façon rapide ou ralentie. Une figure devient l'autre ou, plus précisément, c'est un portrait qui efface l'autre. À certains moments, quand la séquence est rapide, l'identification de chaque femme devient impossible. Il s'agit d'un autre type d'effacement.

Ainsi, le collectif s'impose comme un grand album numérique de visages féminins fusionnés, séquencés et en mouvement continu. En multipliant et en faisant apparaître et disparaître les figures de femmes, le temps s'écoule sans répit et nous confronte à leur disparition et leur oubli.

### 3.2.1 Le jeu de mémoire entre matérialité-immatérialité et le concept d'anamnèse dans l'opération d'animation vidéo.

En analysant la démarche de construction d'une animation en vidéo, je vais m'attacher à une autre dichotomie existante, à savoir la tension entre la matérialité et l'immatérialité. Le

---

<sup>21</sup> Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image*, Créations électroniques et numériques, Nîmes, Édition Jacqueline Chambon, 2002, p. 45.

<sup>22</sup> Dubois, p. 78.

concept de l'*anamnèse* sera traité en relation avec le langage vidéographique. Cette question sera abordée par l'analyse des œuvres *À La recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, d'Alain Fleischer, et *Kindergarten Antonio Sant'Elia*, de David Claerbout.

Selon Philippe Dubois<sup>23</sup> la première dématérialisation de la vidéo est la perte du statut d'image objet liée au contexte de la photographie. Elle se dématérialise de son support physique, du papier, donc, de la manipulation. En relation avec mon parcours dans la réalisation de *Au-delà du regard*, cette transition a lieu dans le passage de l'analogique au numérique représentée par l'acte de numériser les images imprimées et photocopiées des archives du Musée McCord. La perte du support physique, le papier est ici non seulement un acte d'effacement mais en est un aussi de dématérialisation de l'image.

De cela découle un autre concept d'image, celui de représentation virtuelle, comme d'un tissu visuel fait de chiffres, pixels, schémas symboliques du quantum. Bref, on transforme quelque chose de palpable, l'indice d'une réalité, pour obtenir une simulation. Ainsi apparaît un autre système de visibilité de l'image obtenue après le processus de dématérialisation qu'est la numérisation.

Dans le contexte virtuel, l'image numérisée est d'un autre ordre et a un autre sens, elle est plus fluide, impalpable, proche du concept d'immatérialité. La vidéo explore cette dimension immatérielle et temporelle de l'image, permettant de traiter et d'approfondir le sens du transitoire. On peut dire que l'existence de la vidéo passe par une variation d'images dans le temps et non plus dans l'espace.

Cette question m'amène à me pencher sur une autre conception de l'immatériel, développée par le langage vidéo : sa temporalité. Anne-Marie Duguet<sup>24</sup> mentionne que dans sa structure réelle, la vidéo peut rester » transmission pure, immatérielle et éphémère comme la pensée ». La pensée et la vidéo partagent cette même dimension. Je rejoins ici l'immatérialité de l'effacement (en fondu enchaîné) survenue dans le système numérique. L'enchaînement des

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>24</sup> Duguet, p. 212.

visages de femmes rapide et discontinu, présentant divers mixages, se compare aisément à l'immatérialité et la volatilité de la pensée.

Le concept d'immatérialité existe dans ces images dès le début, avec les archives photographiques de femmes décédées des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Ces portraits de femmes, la base de ces animations vidéo, amène déjà le concept de mort. Serait-il possible de faire revivre aujourd'hui ces images de femmes qui ont vécu à une période éloignée dans le temps?

- \* Les études de Françoise Parfait<sup>25</sup> posent la question de la survivance d'une mémoire par le moyen de la vidéo qui devient un dispositif d'insertion des images du passé dans le présent. Elle constitue une décharge qui active notre mémoire. Pour ce faire il suffit de répéter l'opération dans le temps.

La vidéo est considérée comme le médium relié au concept d'*anamnèse*<sup>26</sup> à cause de sa capacité à actualiser notre mémoire. Il s'agit d'un langage qui produit des souvenirs, commémore le passé. De telles questions, l'anamnèse et l'immatérialité, font surface en parcourant quelques œuvres. Concernant le concept de matérialité et d'immatérialité, on peut indiquer un exemple, l'installation *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer* (1995), d'Alain Fleischer. Toutes les images photographiques de femmes juives, matériau de base de cette installation, ont été photographiées, insérées dans un dispositif et projetées sur des parois par le spectateur. L'artiste a photographié ces images dans un cimetière, elles portent déjà en elles-mêmes une signification de mort. Ces images de femmes sont à la fois matérielles et immatérielles.

Dans ce processus de rephotographier, le procédé d'élimination, de recadrage et de découpage se concentre sur les visages de chaque femme en écartant des parties d'information inscrites sur les pierres tombales, comme les noms et les dates. Il s'agit ici d'un processus d'effacement par rapport à la totalité de l'image. Cette opération dématérialise l'image originale placée sur les tombes qui devient ainsi immatérielle. Selon

---

<sup>25</sup> Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, France, Éditions du regard, 2001, p. 338.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 338.

l'artiste, l'installation « comportait huit projecteurs, chaque projecteur exposait une diapositive et dans cette diapositive il y avait à peu près 40 visages de femmes »<sup>27</sup>.

La vidéo *Kindergarten Antonio Sant'Elia* (1998), de l'artiste belge David Claerbout, fait interagir des photographies fixes avec des photos en mouvement. Son processus d'élaboration vidéographique passe par la recherche d'*images trouvées*, en les numérisant dans un premier processus de dématérialisation, pour réaliser ensuite des incrustations par le moyen de l'infographie et en insufflant un léger mouvement dans la statique de l'image photographique fixe. Ici, les ressources du montage en vidéo sont plus sophistiquées et ne laissent pas de vestiges. Dans cette œuvre, l'artiste interprète la temporalité à travers un mouvement imperceptible, en imprimant une nouvelle vie à l'image.

Toute la question de l'immatérialité et de la matérialité se pose lorsque les artistes recyclent des images issues d'autres archives, s'appropriant des images venues de revues, journaux, musées institutionnels, cimetières, bibliothèques et autres. Cette question est aussi soulevée par les deux œuvres analysées d'Alain Fleischer et de David Claerbout. Ils utilisent dans leur processus de création la numérisation, le découpage, le recadrage et la mise en mouvement des images soit par l'intervention du spectateur sur les projections de diapositives, soit par le traitement infographique de l'image photographique. Ces processus constituent la base des jeux de mémoire, comme la visibilité et l'effacement, l'immatériel et le matériel. Lors de ces interférences dans l'image numérisée et dans la vidéo, le concept d'*anamnèse* surgit comme résultat final, instigateur d'une nouvelle vie pour l'image.

### 3.3 CONCLUSION

En analysant chaque opération effectuée sur les documents photographiques des deux archives contenant des images de femmes, je peux percevoir trois jeux de mémoire fondamentaux pour la compréhension de l'œuvre, celui entre le passé et le présent, celui entre le matériel et l'immatériel et enfin, celui entre l'effacement et la visibilité.

---

<sup>27</sup> Entrevue avec Alain Fleischer en 2006.

Le premier jeu binaire se présente à travers la relation entre la matérialité et l'immatérialité. À chaque étape ont émergé, d'une part, les forces antagoniques d'une matérialité visible, photographies imprimées et photocopiées, et, d'autre part, l'immatérialité provenant de tout le processus d'effacement issu des opérations. Une désincarnation des images et des signes s'est opérée en cherchant un unique élément, le regard féminin comme représentation de quelque chose d'immatériel. L'image numérique, transformation de l'image analogique, apporte des significations de l'ordre de l'éthéré, du manipulable, du fluide. L'animation vidéo va explorer cette nouvelle potentialité de l'image numérisée, en créant des séquences de mouvements, d'effacements, de visibilité, en jouant avec la matérialité, l'immatérialité, les superpositions, les juxtapositions, les animations de visages aux temporalités différentes.

La seconde dualité apparaît dans la relation entre l'effacement et la visibilité. Tout le processus de construction de *Au-delà du regard* avec les images photographiques a matérialisé l'intention d'effacer, en éliminant une certaine visibilité de l'image, les connotations sociales, la matérialité du papier et, dans les animations vidéo, l'identité de chaque femme. Je me pose la question : cette volonté d'effacer ne viendrait-elle pas d'une intention inconsciente de maintenir ces femmes encore en vie ? Ne serait-ce pas l'expression de la volonté d'attirer l'attention sur quelque chose de toujours présent, quoique caché, et qui est très important ? Effacer ne signifie pas nécessairement détruire ou faire disparaître, parce que les marques peuvent résister aux processus. Par ailleurs le désir d'effacement ne traduirait-il pas davantage l'intention d'éveiller l'intérêt pour les vestiges en tant que traces d'un passé encore vivant ? Dans ce contexte, le concept d'*anamnèse* amené par la vidéo m'aide à mieux comprendre cette question.

La troisième dichotomie analysée, celle entre passé et présent, émerge de la confrontation entre les vestiges issus du passé, par le biais d'opérations expérimentées au présent. Ce passé, même face à tant d'interférences amenées par les technologies actuelles, telles que l'impression numérique, la photocopie, la numérisation et l'animation vidéo, continue de manifester son existence, son déplacement temporel. Avec ces images, malgré l'élimination de plusieurs vestiges<sup>28</sup>, le passé demeure encore à l'intérieur du présent, par le moyen de

---

<sup>28</sup> Les signes sociaux tels que les vêtements et les habits ont été presque éliminés dans le processus de découpage et de recadrage. Toutefois les bijoux et les coiffures sont apparents car ils sont près du visage.



certaines traces comme par exemple, l'accent mis sur chaque visage, sur le regard féminin, sur la tonalité de chaque image qu'apportent de légères couleurs sépia (Brésil) ou bleue (Québec).

C'est ainsi qu'on peut conclure que les opérations d'effacement ont permis de faire revivre une mémoire, l'anamnèse, dans le cadre des trois installations analysées précédemment : *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer, Kindergarten Antonio Sant'Elia* et *Au-delà du regard*.

## CHAPITRE IV

### LES TÊTES DE POUPÉE : LE MOULAGE ET LA SÉRIE

L'installation *Au-delà du regard* recèle deux dimensions, l'une, immatérielle, incarnée par les deux projections d'animation vidéo et l'autre, matérielle, par la série d'objets moulés. Dans ce chapitre, je vais analyser la partie matérielle de l'œuvre, c'est-à-dire la production d'objets en argile. Je vais ainsi porter mon attention sur la construction même de l'œuvre, je vais y analyser quelques aspects significatifs, tels que le choix de la tête de poupée comme objet de moulage; le choix de l'argile comme matériau pour le moulage des têtes de poupée; la méthode de reproduction d'objets en argile par le moulage et sa relation avec la notion d'indice; également, les aspects que ce procédé sous-tend, comme les concepts de production en série et d'effacement, ainsi que les jeux de mémoire. Puis j'étudierai quelques œuvres qui intègrent l'argile, comme: *Copy 82* de Kimiyo Mishima, *Ceramics and Ashes* de Géorgia Kyriakakis, et *Field* de Antony Gormley.

#### 4.1 LA TÊTE DE POUPÉE COMME OBJET DE MOULAGE DANS *AU-DELÀ DU REGARD*

La partie matérielle de l'installation vidéographique *Au-delà du regard* est constituée de quatre cents têtes de poupée reproduites en argile. Avant de mettre en lumière la pratique développée par le moulage, je vais m'attarder sur les raisons qui m'ont amenée à choisir la tête de poupée.

La tête de poupée est un élément déjà utilisé dans mon parcours artistique. Mais dans deux installations antérieures: *Cent poupées dans la rue* et *Tout droit de la rue*, mon intérêt se portait plutôt sur une autre situation, celle de l'abandon et de l'anonymat infantiles. La poupée signifiait alors un état d'innocence, de songe et d'imaginaire souvent lié à l'enfance.

Mais cet élément peut avoir d'autres significations et exercer de nombreuses fonctions, c'est ainsi que dans *Au-delà du regard*, elle représente la femme en miniature.

Dans ces œuvres anciennes, par l'utilisation du verre, je mets l'accent sur les dichotomies telles que la fragilité et la rigidité, la résistance et la transparence. C'est ainsi que le matériau verre, m'a amenée à considérer son utilisation dans le projet de doctorat en études et pratiques des arts. C'est une des raisons pour lesquelles au début de la pratique de l'installation *Au-delà du regard* je réalise des objets en verre fondu.

Je procède ensuite à une nouvelle recherche de poupées. L'acte de collectionner, autant des images photographiques que des poupées est la base de mes œuvres, un point de départ pour la recherche. Dans ma quête d'images photographiques dans les archives du Musée McCord, je trouve d'innombrables objets féminins originaires de la même époque, et parmi ceux-là, les jouets-poupées. Cet objet d'époque fait partie aussi de l'imaginaire des femmes du dix-neuvième siècle, entre les années 1860 et 1930. Toutes ces femmes ont peut-être eu la chance d'avoir une poupée en porcelaine.

La structure interne du modèle de poupée choisi est en bois, le visage est en porcelaine et son habillement en est un d'époque. C'est le visage en porcelaine qui sera exploité. Dans *Au-delà du regard*, ces têtes de poupée représentent une espèce de matérialité concrète, elles correspondent aux diverses femmes brésiliennes et canadiennes présentes dans les animations vidéographiques.

Rappelons que j'ai déjà eu au Brésil une collection de poupées en porcelaine. Dans ce sens, il y a une relation étroite entre l'imaginaire recherché, le féminin et mes propres objets collectionnés.



Figure 4.1 Poupée en porcelaine, vers 1850, XIXe siècle – Musée McCord

#### 4.1.1 L'historique de la poupée

Les poupées accompagnent l'histoire des civilisations. La création de la poupée en porcelaine, la plus récente, date du début du XIX<sup>e</sup> siècle. À notre époque, les poupées, tellement fréquentes dans l'imaginaire féminin, accompagnent l'éducation des enfants depuis 1850, lorsqu'elles ont été créées en Allemagne et qu'elles se sont ensuite répandues dans tous les coins du monde. Ainsi, les poupées font partie de l'imaginaire des petites filles et de la mémoire des femmes qui ont vécu à partir de cette période.

D'après François Theimer<sup>1</sup>, le découpage de la société occidentale, tel qu'on le connaît aujourd'hui, a évolué à partir de l'industrialisation. D'abord produite de façon artisanale, la

<sup>1</sup> François Theimer, *Les jouets*, Paris, Presses Universitaires de France de France, 1996, p. 16.

poupée en est venue à être fabriquée en série pour répondre à l'attente d'un public croissant; par ailleurs, la poupée de cette époque-là était composée de deux types de matériaux; le visage était en porcelaine et le corps, en tissu.

Certes, la grande majorité des poupées sont des jouets pour les enfants, habituellement pour les filles. Une des fonctions de ce jouet est d'établir une relation très étroite entre l'enfant et la société. Certainement, il est possible d'affirmer que toutes les filles ont collectionné dans leur chambre à coucher un exemplaire de ce symbole de l'imaginaire féminin et elles ont joué avec lui. Et, très probablement, la poupée continuera à appartenir à l'imaginaire infantile. Actuellement, un plus grand nombre d'enfants font usage de ce jouet en raison de la variété considérable de formes, de matériaux, de couleurs et de prix. Ce qui auparavant était restreint aux classes sociales élevées en est venu à être accessible à presque toute la société.

Mais, comme je l'ai mentionné auparavant, il y a bien d'autres fonctions pour la poupée en porcelaine. Selon les informations présentes sur le site du Musée McCord, entre 1860 et 1890, de nombreuses poupées en porcelaine envahissent le marché du Québec. Un type de poupée en particulier a reçu la dénomination de poupée parisienne puisqu'elle copiait la mode parisienne. Suite à cette information, j'ai compris qu'elles pouvaient avoir aussi d'autres rôles, « les poupées se voulaient aussi bien des jouets que des mannequins miniature pouvant présenter les vêtements de couturiers »<sup>2</sup>.

La poupée appartient à cet univers féminin en tant qu'élément d'éducation, de jouet, de décoration, d'information et de représentation du monde des adultes. Parmi toutes ces fonctions, je l'ai choisie en tant qu'élément représentatif et miniaturisé du monde des femmes. Il s'agit d'une femme à petite échelle.

Pour moi, malgré la multitude de symboles liés aux poupées, la signification la plus forte qui, de plus, est en lien avec un temps ancestral, à la fois distant et présent est celle de la mémoire des femmes. Autrement dit, je pense que la présence à l'époque moderne de cet ensemble de

---

<sup>2</sup> (<http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/clefs/jeux/12>)

signes anciens que sont les poupées d'époque, rend possible l'émergence de souvenirs du temps passé, lointain où les femmes de cette même période vivaient.

#### 4.1.2 L'appropriation de la tête de poupée comme objet sculptural et les opérations d'effacement

Je recherche une tête de poupée qui ressemble à l'exemplaire du Musée McCord afin de l'intégrer à mon installation comme objet sculptural. Au Québec, c'est dans les marchés aux puces que je vais acheter plusieurs poupées en porcelaine. Dans cet ensemble, je trouve une poupée qui a les caractéristiques de celle du Musée McCord et qui va me servir de modèle. Au Brésil, la poupée choisie vient de ma propre collection et elle ressemble au modèle québécois. Cependant, il y a des différences entre les deux modèles. Par rapport à la poupée québécoise, le brésilien a un léger mouvement du visage, une inclinaison plus forte du cou.

Comme dans les documents photographiques je ne retiens que les visages de femme, je procède de la même façon pour l'objet poupée et je choisis uniquement la tête. Ainsi, en créant un certain parallélisme entre les photographies et les poupées, le visage devient le fil conducteur qui relie les animations vidéo et les têtes au sol. La première opération d'effacement consiste à éliminer d'abord le corps en tissu et la robe. La tête est alors retenue comme l'élément le plus significatif de la poupée.

La deuxième phase d'effacement porte sur les visages de chaque tête, j'en retire les cils et les cheveux. Cette opération facilite le moulage. Après cette étape, je modèle la partie supérieure de la tête avec de l'argile, en construisant un dispositif qui permettra l'inclusion d'un espace concave (7 cm X 2cm) sur le dessus de chaque tête (fig. 4.4). Je n'avais pas prévu d'inclure les prénoms de femme. Intuitivement, je savais que cette surface pourrait servir à y inscrire d'autres signes. À ce moment-là, la tête seule devient l'objet servant au moulage.

Après toutes ces opérations d'effacement, l'objet tête de porcelaine devient une petite sculpture, presque un modèle stylisé de poupée, sans caractéristiques sociales ou temporelles. Ce nouveau modèle de tête de poupée devient un objet générique représentant la femme.

#### 4.2 LE CHOIX DE L'ARGILE ET LA PORCELAINE COMME MATÉRIAU POUR LE MOULAGE DES TÊTES DE POUPÉE

L'argile est le matériau choisi pour l'exécution des objets dans l'installation vidéographique *Au-delà du regard* et je me pose la question : pourquoi la présence de l'argile dans cette pratique? Pour bien y répondre, je dois souligner quelques aspects importants tels que sa présence dès le début dans mon parcours artistique et sa signification de matérialité, de corps physique dans *Au-delà du regard*.

Encore une fois l'argile est présente dans ma pratique artistique. J'ai toujours eu une grande familiarité<sup>3</sup> avec elle de par ma formation artistique traditionnelle. L'argile est un matériau extrêmement ductile, plastique. Je la modèle avec une extrême facilité et d'une manière presque automatique. Cette question est importante pour comprendre sa présence dans l'œuvre.

Par ailleurs, l'argile rend possible une reproduction très fidèle du modèle, ce qui est important pour *Au-delà du regard*. Avec ce matériau, il est possible de multiplier les objets et de mettre en place le concept de série. D'une grande plasticité, caractéristique très importante pour la reproduction, l'argile liquide remplit parfaitement les formes du moule et en saisit tous les détails. La ductilité et la plasticité sont des caractéristiques parfaites pour la multiplication.

Mais elle a d'autres significations dans l'œuvre. Il est important d'insister sur le rôle du matériau argile dans le parcours de construction de *Au-delà du regard*. À cause de son processus de maturation, l'argile est abondante dans les pays de climat tropical et tempéré<sup>4</sup>. Cet aspect a été prépondérant aussi pour son inclusion dans l'œuvre: il s'agissait de la trouver facilement dans les deux espaces géographiques impliqués. Au départ je voulais utiliser la porcelaine et l'utilisation de l'argile commune ne faisait pas partie de mes intentions artistiques. Au Brésil, j'ai cherché de la porcelaine pour continuer à travailler avec le même matériau. Mais étant donné l'impossibilité de l'acheter au Brésil dans un court délai, je l'ai

---

<sup>3</sup> Ce contexte a été approfondi grâce à l'influence de l'artiste et céramiste Divino Jorge.

<sup>4</sup> Paschoal Giardullo, Matérias-primas brasileiras, in *Cerâmica. Arte da Terra*, São Paulo, Callis, 1987, p. 64.

remplacée par l'argile commune. La porcelaine et l'argile commune ont des compositions différentes de l'argile : la porcelaine est plus consistante que l'argile commune. Ici donc, une différence circonstancielle apparaît au milieu des objets moulés. Mais la différence n'apparaît qu'au niveau de la couleur (la porcelaine est blanche et l'argile, jaune) et de la résistance car toutes deux ont des compositions différentes, à partir d'un même matériau de base.

Avec la perte d'eau, autant la porcelaine que l'argile acquièrent une consistance ferme. En présence du feu et soumis à différentes températures, l'un et l'autre des types d'argile se transforment en céramique, à savoir en roche dure et inaltérable. Une fois le point de cuisson atteint, elle ne peut plus retrouver sa malléabilité ni sa plasticité. Comme le mentionne Aracy Amaral, le modelage et la cuisson imprègnent l'argile de l'évocation d'une manipulation archaïque de la matière<sup>5</sup>. L'utilisation de l'argile est presque aussi ancienne que l'homme lui-même. L'histoire humaine est indissociable de celle de l'argile. Cette matière accompagne les manifestations artistiques humaines depuis les gestes mythiques de l'homme des cavernes.

En conclusion, la présence de ce matériau rend possible l'émergence de plusieurs significations importantes pour *Au-delà du regard*. Mise à part la matérialité archaïque, c'est une matière originaire de la nature, présente dans presque toutes les cultures et qui pour cette raison peut devenir la représentation de notre corps matériel physique. C'est, quant à l'argile, le sens le plus important qui se dégage de son utilisation dans *Au-delà du regard*.

#### 4.3 LE MOULAGE EN ARGILE ET L'INDICE - PROCESSUS DE FABRICATION DES TÊTES ET SIGNIFICATIONS DANS *AU-DELÀ DU REGARD*

Après avoir traité de la matérialité du corps exploité dans *Au-delà du regard*, j'examine maintenant le moulage de la tête de poupée en porcelaine et en argile commune. Je choisis le moulage comme procédé de reproduction à la fois ancien et artisanal pour rendre compte de la partie matérielle de *Au-delà du regard*. Ce procédé archaïque, souvent utilisé dans ma

---

<sup>5</sup> Aracy Amaral, Geórgia kyriakakis, in *23<sup>e</sup> Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1996, p. 62.



pratique, me permet un contact plus direct avec la confection de chaque tête. Enfin, il a un aspect de reproduction qui rend possible la multiplication d'un modèle.

J'aurais pu choisir des méthodes plus contemporaines, telles que le moulage numérisé en trois dimensions, une technique plus avancée pour reproduire des objets en résine ou en argile à partir de programmes spécifiques par ordinateur. Mais, mise à part la question plus artisanale du processus de moulage en plâtre qui m'animait, ce moulage numérique contemporain consiste en un processus dispendieux pour être réalisé quatre cents fois qui, par ailleurs, ne permet pas une intervention directe. Alors, il m'aurait été difficile d'intervenir à toutes les étapes de production. Ainsi, j'ai préféré utiliser un processus ancien qui me permette de réaliser moi-même les têtes sans avoir à utiliser l'interface d'un ordinateur.

En analysant ce processus pas à pas, je perçois des phases distinctes: confectionner le moule en plâtre; remplir le moule avec l'argile liquide; verser la barbotine hors du moule; démouler la poupée en argile; achever chaque pièce; faire sécher et faire cuire les objets. Mon intention est de laisser le moulage se dérouler et n'intervenir qu'à la phase d'achèvement de chaque objet, car au début du procédé, le hasard intervient tout naturellement dans la partie interne du moule.

Pour bien reproduire le modèle choisi, la surface de chaque tête de poupée a été divisée en quatre parties: le visage, les deux faces latérales et la partie supérieure de la tête. Le découpage du moule en plusieurs pièces rend tout le processus de reproduction plus facile. Le fait de diviser la tête en quatre parties permet de laisser des traces du processus de moulage et ainsi apporter des particularités ou des différences d'une tête à l'autre.

Didi-Huberman<sup>6</sup> remarque qu'on ne sait jamais exactement ce que va donner le contact entre le modèle et le matériau. La forme finale n'est pas totalement prévisible dans le sens qu'elle n'est jamais exactement fidèle à sa matrice. Il arrive que, suite à des variations de température, des modifications de texture se produisent, laissant apparaître de nouveaux éléments qui rendent chaque reproduction unique.

---

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, France, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 104.

Après la réalisation du moule, je commence le moulage d'un ensemble de huit cents objets en porcelaine, celui-ci s'étendra de 2005 à 2009. Je ne retiens qu'approximativement quatre cents objets dans la version finale de l'installation réalisée en 2009. Il y a eu deux étapes de moulage: l'un, dans l'atelier de l'UQAM et l'autre, à la Faculté des Arts Visuels. Pendant les deux phases de travail, à Montréal et à Goiânia, je procède de la même manière: je n'interviens qu'après la phase de l'achèvement. Les marques du moulage apparaissent sur certaines têtes, alors que dans d'autres, le processus de finition est complètement terminé.

Pendant la première phase à Montréal, je mène d'abord mes expériences avec l'argile et le verre à l'atelier de céramique de l'UQAM. Ce lieu m'a procuré, à travers son organisation et grâce à certains conseils d'ordre technique, une solide base pour réaliser le moulage en plâtre et en argile et pour la reproduction d'une poupée de porcelaine en argile et en verre.

Les objets moulés en verre ont été seulement insérés dans les premières expérimentations de *Au-delà du regard*. Par la suite j'ai considéré la présence des poupées en verre comme un élément superflu. Ainsi, l'expérience du moulage du verre, bien qu'intéressante, n'a pas été retenue. J'ai conservé l'élément poupée, mais avec l'utilisation de la porcelaine blanche.

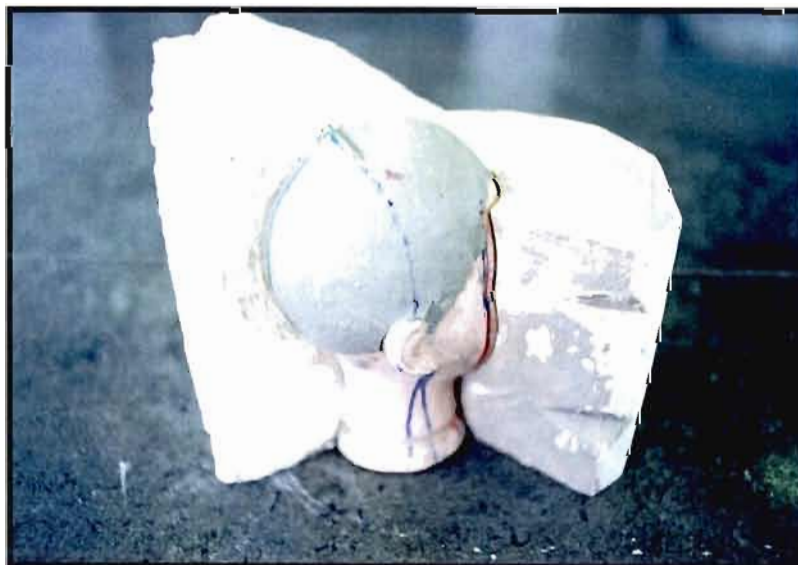


Figure 4.2 La tête et les pièces du moule (Tirée du journal de bord)

Le moulage se passe de la même façon à Montréal et à Goiânia. Au Brésil, la production de trois cents objets en argile a été réalisée dans les dépendances de l'atelier de sculpture de la Faculté des Arts Visuels. Les mêmes étapes que celles réalisées précédemment dans la version québécoise ont été suivies : exécution des moules en plâtre, c'est-à-dire division de la matrice en parties, saisie et réalisation des parties en plâtre; reproduction en argile liquide, à savoir la barbotine; séchage des objets en argile et cuisson des pièces (fig. 4.3).



Figure 4.3 Reproduction de poupées en argile (Tirée du journal de bord)

Dans le processus mené au Brésil, j'utilise l'argile commune car je n'ai pas trouvé de porcelaine dans le délai voulu. L'argile commune et la porcelaine sont blanches mais avec des variantes de tonalité ou de teinte. Je comprends alors qu'à certains moments, le processus peut changer, en altérant le résultat par des modifications et des incorporations à l'œuvre non prévues.

Après la confection des moules, commence l'étape de reproduction avec la porcelaine liquide. Celle-ci doit avoir une consistance fluide pour bien remplir le moule en plâtre, car la porosité du plâtre absorbe l'humidité de l'argile et forme une pellicule en porcelaine plus

dense à l'intérieur du moule. À partir de la formation de cette pellicule, l'excédent d'argile est versé hors du moule en plâtre, c'est-à-dire que la porcelaine encore liquide est retirée du complexe de reproduction (moule et porcelaine plus dense) (fig. 4.4). Ainsi, le moule en plâtre et l'air assèchent la pellicule en porcelaine; c'est le moment d'enlever l'objet de l'intérieur du moule. La pellicule en porcelaine est formée, la tête de poupée est reproduite et soulevée délicatement hors du moule. Puis je commence la phase de l'achèvement en éliminant toutes les imperfections. Après plusieurs reproductions de poupée parfaitement achevées, je considère aussi la possibilité de laisser tous les vestiges du processus. Les têtes ont une grande expressivité. Déjà l'effacement commence à se manifester par rapport à l'ancien visage de la matrice de la poupée.



Figure 4.4 Formation de la pellicule en argile (Tirée du journal de bord)

C'est alors que je comprends que les facteurs aléatoires peuvent interférer de manière différente dans chaque reproduction. Je vois que dans la reproduction, une relation s'établit entre l'argile et le processus de moulage. Tous les matériaux ductiles sont considérés comme les plus appropriés pour reproduire par le moulage parce qu'ils adhèrent complètement à l'intérieur du moule, captant tout le réseau des détails internes. Ainsi, l'argile s'adapte donc avec plus d'adhérence, que ce soit une argile plus résistante, la porcelaine, ou une argile

moins résistante, la commune. Dans le moule de plâtre, l'argile et le temps produisent différentes incisions, épaisseurs, petits défauts, bulles d'air, fentes, car pendant la confection du moule, ces vestiges et ces marques apparaissent. C'est pourquoi chaque objet est unique à cause de ses imperfections. Les études de Didi-Huberman<sup>7</sup> se penchent sur l'imprévisibilité contenue dans la reproduction par moule.

Didi-Huberman<sup>8</sup> analyse aussi le sens du processus de moulage, ses empreintes digitales et ses vestiges laissés dans les produits finaux. Les objets moulés présentent à la fois des aspects communs et diversifiés. Il arrive que dans le processus, des éléments accidentels interfèrent dans l'œuvre et lui confèrent une texture particulière. La prévisibilité n'est pas totale, chaque produit est un « objet » unique, même s'il a été réalisé à partir du même procédé de reproduction. Quant à moi, comprendre le processus du moulage à partir d'un modèle originel a été important pour traiter la question de l'indice.

Le moulage demeure, pour la reproduction, le plus indiciaire de tous les procédés traditionnels, celui qui a un contact physique direct avec le référent. Comme je l'ai dit précédemment, on distingue des caractéristiques semblables dans la photographie.

La photographie est considérée par certains auteurs comme un moulage de l'objet par le truchement de la lumière. Il y a similitude entre les deux procédés, dans la mesure où tous deux sont des empreintes de l'objet originel. Ils sont des extensions de leurs référents, élaborés à partir de procédures différentes. Leur base commune est l'aspect indiciaire. Le lien physique entre la photographie et son référent c'est la lumière, alors que celui entre le moule et l'objet reproduit c'est la pression.

Ce processus renvoie à une autre caractéristique importante : l'aspect artisanal. Dans les deux moments, à Montréal et à Goiânia, je réalise personnellement chaque tête de poupée car, comme artiste, je considère important d'avoir un rapport direct avec le matériau. Alors il y a

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>8</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas cultures, 1994, p. 104.



aussi une caractéristique commune parmi toutes les poupées : la manipulation du procédé par une même personne. (fig. 4.6)



Figure 4.5 Poupées pendant le processus de séchage (Tirée du journal de bord)



Figure 4.6 Processus de séchage des moules (Tirée du journal de bord)

En guise de conclusion, je me permets de dire que malgré sa similitude avec la matrice, chaque exemplaire est différent, unique. Ce contact entre les moules et l'argile assure à la fois l'aspect unique de chaque objet et une ressemblance entre eux. C'est le caractère identificatoire du processus de moulage qui enrichit l'expérience.

#### 4.4 LA PRODUCTION EN SÉRIE – ENTRE LA DIFFÉRENCE ET LE PROCESSUS D'EFFACEMENT

Un point important se dégage de la production des objets en argile et en porcelaine : la « sérialité ». Je vais en premier lieu approfondir cette question en même temps que celle de l'effacement qui est concomitante.

D'après Didi-Huberman<sup>9</sup>, le moulage se présente sous deux formes: comme une technique d'atelier et comme manipulation d'un ensemble de formes réutilisables par la duplication, par la production en série. Dans sa structure interne, le moulage rend possible la production d'innombrables exemplaires d'une même matrice.

Par rapport au moulage dans *Au-delà du regard*, d'un même processus ont surgi deux ensembles d'objets produits en série: l'un brésilien et l'autre, québécois. Outre le fait d'avoir été produits dans des lieux différents, ils présentent chacun quelques autres spécificités propres: deux modèles différents de poupée ont été choisis pour la production en série et deux façons différentes d'aborder le moulage ont été employées.

À Montréal, je moule sur une période de trois ans un ensemble de cinq cents petites têtes de poupée en porcelaine. Dans cet ensemble, je perçois qu'un même moule a pu produire en série une quantité considérable d'objets semblables, mais non identiques. A Goiânia, à la Faculté des Arts Visuels, je réalise presque trois cents objets en argile, à partir de dix complexes de moules en plâtre. La période de production de ces objets a été de deux mois.

Ces deux expériences révèlent que le facteur temps est indispensable pour exécuter une grande production d'objets. Dans le cas spécifique de la partie brésilienne, à cause du

---

<sup>9</sup> Didi-Huberman, p.23.

manque de temps, la quantité préétablie d'objets est atteinte en augmentant le nombre de moules. Ainsi, la production en série par le moulage en plâtre peut être viable grâce à deux importants facteurs : le paramètre temps et la quantité de moules.

Quelle que soit la méthode employée pour la production en série, des différences ont surgi entre les moules et les objets moulés, car le processus d'exécution et le hasard ont interféré, rendant impossible une reproduction parfaite. Comme nous l'avons vu, les produits multipliés présentaient des marques propres et ces interférences ont diminué leur ressemblance avec la matrice. Quand je garde ces imperfections, il se produit une fissure dans la reproduction parfaite de l'image des poupées et cela intensifie encore l'effacement.

La production en série, outre qu'elle a favorisé l'éclosion de formes uniques, m'a permis d'approfondir le concept d'effacement. Dans *Au-delà du regard*, la matrice tend à s'effacer pendant le processus pour donner lieu à des interférences dues au moulage.



Figure 4.7 Ensemble de poupées en porcelaine et la présence du code barres en haut de chaque objet (Tirée du journal de bord)



#### 4.5 L'UTILISATION DE L'ARGILE DANS CERTAINES PRATIQUES EN ART CONTEMPORAIN – RESSEMBLANCES ET DIFFÉRENCES ENTRE LES ŒUVRES CHOISIES ET *AU-DELÀ DU REGARD*

L'argile est un matériau privilégié dans certaines productions artistiques contemporaines. Les artistes qui utilisent ce médium, en exploitent différents aspects tels que, la reproduction, la sérialité, l'expressivité, les mythes, la ressemblance et la différence par rapport à l'objet originel.

Dans l'art contemporain, quelques artistes sculpteurs utilisent l'argile : l'anglais Antony Gormley insiste sur l'expressivité d'une production réalisée collectivement; la japonaise Kimiyo Mishima joue avec le simulacre et la capacité plastique de l'argile ; la brésilienne Géorgia Kyriakakis focalise sur la méthode de reproduction et la fragilité du matériau ; la brésilienne Ana Maria Maiolino n'explore que l'acte de faire ; l'artiste italien Giuseppe Penone traite les enjeux entre son corps et l'objet ; l'artiste français Jean-Luc Parant explore l'écriture sur les objets sphériques en argile.

Cependant, je vais me limiter à l'analyse de trois installations, *Copy 82* de Kimiyo Mishima ; *Ceramics and Ashes*, de Géorgia Kyriakakis ; et *Field* d'Antony Gormley. Je vais notamment me pencher sur l'examen des ressemblances et des différences entre ces trois œuvres et *Au-delà du regard* quant aux divers modes d'utilisation de l'argile.

L'artiste japonaise Kimiyo Mishima présente une recherche plastique impliquant le modelage et la sérigraphie sur de l'argile. Au départ, ces objets modelés étaient des impressions de journaux et d'affiches, posées sur la surface en argile. L'installation *Copy-82* (1992) présente une série d'objets en argile disposés aléatoirement sur le mur et sur le sol. Il y a une profusion d'informations dans tous les objets: annonces publicitaires, images imprimées en noir et blanc (dans le cas de journaux) et en couleurs (affiches et revues de bandes dessinées), des caisses et des bouteilles emballées dans des journaux, une gamme inusitée d'objets en argile. Un deuxième regard sur ces objets, plus retenu et plus sensible, nous amène à constater qu'il s'agit d'une simulation du chaos des grandes villes. Ce qui impressionne le plus, c'est justement la grande ressemblance entre les objets modelés et les objets réels de la vie quotidienne. Les couches d'argile reproduisent avec exactitude tous les plis et les détails des journaux, des revues et de tout le reste. À cause de cette ressemblance qui va à la limite de

l'extrême, la reproduction exacerbe poétiquement le sentiment de trop plein dû à l'accumulation des détritiques de la vie contemporaine.

J'ajouterais qu'aucun élément du processus n'a subsisté : les vestiges n'existent pas. L'artiste ne s'intéresse pas aux vestiges, elle insiste plutôt sur la capacité plastique inhérente à l'argile, celle de simuler la réalité de l'objet (fig. 4.8).

Dans l'installation *Ceramics and Ashes* (1996), de l'artiste brésilienne Géorgia Kyriakakis, il y a une série d'objets moulés en plaques minces d'argile, des pellicules où l'artiste laisse des empreintes de ses gestes. Ici le moulage prend une forme différente, car l'artiste n'utilise pas l'argile liquide; ses objets sont l'impression de l'effet des doigts sur la base de papier (des dessins) ce qui leur donne une plus grande expressivité. Ces pellicules en argile sont par la suite enveloppées et remplies de papier. Ces produits constituent des objets presque totalement cachés. Un deuxième coup d'œil sur ces objets nous amène à constater qu'il s'agit d'une simulation de brouillons amassés et répandus par terre.

Empilés, les objets deviennent des feuilles mortes sur le sol. Malgré l'exécution différente, chaque forme est semblable. Elles sont différentes et en même temps, également reliées par une forme unique d'exécution. Sur ce point: *Ceramics and Ashes* et *Au-delà du regard* se rapprochent, les deux installations montrent la multiplicité et les variations à partir du même processus de reproduction (fig. 4.9).



Figure 4.8 *Copy-82*, Kimiyo Mishima (Tiré de Shoin, 1992)



Figure 4.9 *Ceramics and Ashes*, de Géorgia Kyriakakis (Tirée d'Amaral, 1996)

D'une autre manière, l'artiste anglais Antony Gormley réalise l'installation *Field* (1991) à partir du modelage de petites silhouettes amassées faites à la main, et qui représentent plus de 40 000 éléments de terre cuite. Dans les versions réalisées, il invite les gens à modeler un morceau d'argile avec leurs propres mains. Cette œuvre incarne un acte de création collective, c'est-à-dire que diverses personnes manipulent l'argile dans son installation, en laissant leurs vestiges (empreintes) et leur manière personnelle de manipuler l'argile. Il s'agit de modelages de petites sculptures de forme humaine avec une tête, un tronc et, ce qui est le plus important, des yeux (fig. 4.10).

Entre ces installations et *Au-delà du regard* (2009) il y a des ressemblances et des différences. Les objets en argile et en porcelaine présentent différents types de moulage. Les artistes utilisent l'argile de diverses façons: en construisant des moules en plâtre, en argile, en papier ou simplement en travaillant avec les mains. Tous sont séduits par la grande plasticité de l'argile dans la saisie des détails. La caractéristique de captation de l'argile tient de l'indice. Que ce soit en réalisant des moules à partir de têtes de poupée, comme nous l'avons vu dans *Au-delà du regard*, ou en utilisant d'autres types de support, l'argile rend possible la création de formes très expressives.



Figure 4.10 Antony Gormley, *Field* (1991) (Tirée du site [http://mocoloco.com/art/archives/fielda\\_apr\\_05.jpg](http://mocoloco.com/art/archives/fielda_apr_05.jpg))

La production en série est présente dans les quatre œuvres. La répétition du même objet met l'accent sur le processus artistique: le moulage et le modelage en argile. La première méthode reproduit un ou plusieurs objets semblables, c'est le cas de Géorgia Kyriakakis et le mien. Dans tous les processus, l'acte de répéter génère une multitude d'objets, tous semblables, mais cependant, différents.

Par rapport à l'installation *Field* d'Antony Gormley et *Au-delà du regard*, je perçois un même souci de produire une multitude d'objets en argile, soit par modelage soit par moulage. Gormley privilégie le modelage réalisé par un grand nombre de personnes, mais d'une même manière: avec les mains. Dans mon cas, en réalisant moi-même l'ensemble des objets, je cherche à montrer la diversité, donc les différences entre chaque tête. Il se dégage des deux exemples de reproduction en argile, le moulage et le modelage, la notion de grand nombre et donc, le sens de la multiplicité.

Dans toutes ces installations, je perçois des différences par rapport aux couleurs de l'argile. Dans *Ceramics and Ashes*, de l'artiste brésilienne Géorgia Kyriakakis et *Field*, de l'artiste anglais Antony Gormley, la couleur naturelle de l'argile rouge cuite est la base du processus. D'une autre manière, l'installation *Copy-82* de Kimiyo Mishima exploite la reproduction parfaite de journaux et revues, c'est-à-dire que les couleurs y sont utilisées d'une manière complexe, par impression sur la surface. Dans *Au-delà du regard* les objets moulés sont en porcelaine et en argile commune blanche, parfois vernissés de blanc.

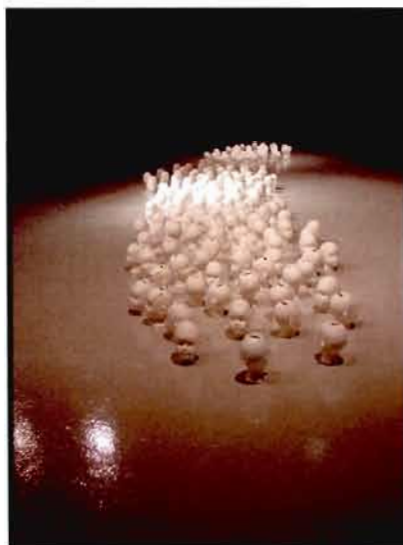


Figure 4.11 Objets moulés dans *Au-delà du regard* (2008)  
(Tirée du journal de bord)

La construction d'un lieu de mémoire émerge de plusieurs manières dans toutes ces œuvres. Dans *Copy-82*, Kimiyo Mishima évoque la communication chaotique de la grande ville. Avec *Ceramics and Ashes*, Géorgia Kyriakakis présente la manipulation d'objets, vestiges de dessins brûlés avec l'argile, une espèce de mémoire. D'une autre manière encore, les objets manipulés dans l'installation *Field* présentent le collectif par le biais des vestiges ou traces laissés par une foule de mains humaines. *Au-delà du regard* met de l'avant ce phénomène à travers les différentes fissures apparues lors de la manipulation de chaque moule qui mènent au principe d'individuation de l'humain.

Ainsi, j'observe que l'argile, sous ses différentes formes, est un élément de convergence important entre les quatre œuvres. D'autres concepts apparaissent dans toutes les œuvres, comme la notion de ressemblance, l'indice, la production en série, le collectif, la multiplicité. Par ailleurs, *Au-delà du regard* présente certains aspects qui diffèrent des œuvres analysées, comme par exemple, le moulage double, en argile et en porcelaine, la reproduction à partir de deux modèles, le processus d'effacement et l'utilisation de l'argile de couleur blanche et parfois, jaune (fig. 4.12).



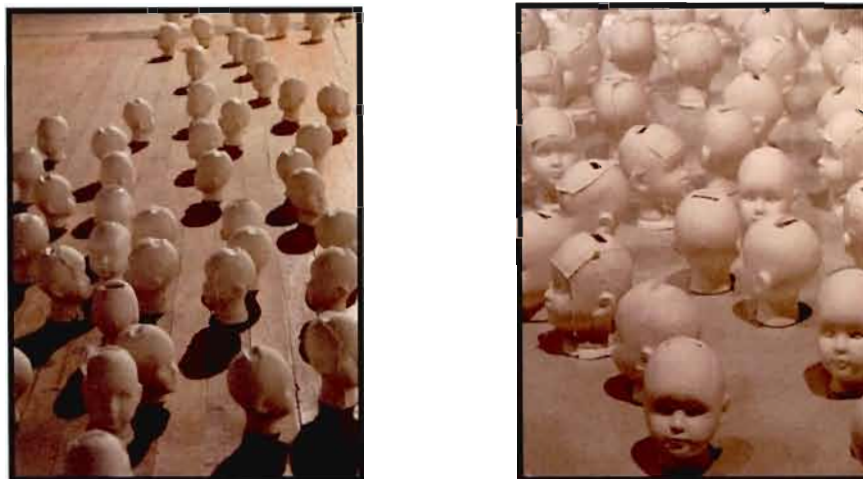


Figure 4.12 Têtes de poupée en argile et en porcelaine (Tirée du journal de bord)

#### 4.6 LES JEUX DE MÉMOIRE ET L'ÉLÉMENT ARGILE : MATÉRIALITÉ ET IMMATÉRIALITÉ, VISIBILITÉ ET EFFACEMENT, PASSÉ ET PRÉSENT

Je vais maintenant approfondir les jeux de mémoire, par rapport à l'objet poupée, l'argile et le moulage, qui mettent en évidence les dualités telles que : matérialité et immatérialité, visibilité et effacement, passé et présent. J'ai observé l'émergence de ces mêmes jeux d'opposition dans les autres opérations réalisées sur les documents photographiques.

La dualité matérialité et d'immatérialité est présente dès le choix des supports, à savoir l'argile d'une part, et d'autre part, son contrepoint, les animations vidéo des images photographiques. La poupée et l'argile représentent la partie concrète de l'œuvre, car l'objet poupée est le point de départ de l'utilisation de l'argile. Le moulage est l'interface entre ces deux éléments, la base pour réaliser les objets intégrés dans l'installation *Au-delà* du regard. Parallèlement, de l'argile émerge le sens d'une masse malléable et ductile qui rend possible le moulage de plusieurs objets reproduits. Par la suite, ce même matériau devient concret et dur et il occupe un espace effectif dans l'espace. De plus, j'ai déjà mentionné auparavant que c'est de la poupée qu'est issu l'objet qui ressemble à une tête de femme en miniature. Le croisement de ces trois éléments, la poupée, le moulage et l'argile, a construit une foule

d'objets passibles d'être pris dans les mains du spectateur et susceptibles en même temps de remplir l'espace.

Dans ce processus de reproduction, une seconde dualité apparaît: la visibilité et l'effacement. Pendant le processus d'achèvement de chaque objet moulé, les vestiges du passage dans les moules deviennent apparents, visibles. Ils sont des marques sur l'objet reproduit qui, à son tour, ne ressemble plus tout à fait à la poupée qui lui a servi de base. Il se produit à ce moment-là, un type d'effacement dans le processus de reproduction du moule. À son tour, l'objet se distancie de ce qui devrait être une reproduction exacte, une multiplication et les poupées deviennent ainsi une suite d'objets uniques. Mais à travers le moulage, apparaît aussi le concept d'imprévisibilité, c'est-à-dire, une dimension invisible et pleine de risques et d'interférences inattendues où le hasard joue un grand rôle, car il est impossible de prévoir la réaction qui se produit au moment où l'argile liquide entre en contact avec la porosité du plâtre.

J'insiste sur le moulage de l'argile liquide comme résultat d'un effacement naturel, de l'ordre de l'invisible. Il s'agit d'un symbole de l'existence intérieure, une dimension incontrôlable qui n'apparaît qu'à la fin de chaque processus. En d'autres mots, l'existence de l'effacement à travers les textures, les fissures et les glaçures donne vie à ces petits visages de poupée.

Quant à la troisième dualité, celle entre le passé et le présent, elle englobe toutes les étapes d'exécution des poupées en argile et porcelaine. L'argile, comme matériau liquide, se rattache au moulage qui exige du temps pour le durcissement, le séchage et la cuisson. Chaque étape est importante pour la réussite de la suivante. Autrement dit, à mesure qu'elle durcit et se solidifie, l'argile parle d'un passé dans son présent, car, au commencement liquide et fluide comme la vie et le temps qui passe, dès qu'elle cuit et refroidit, elle se pétrifie, elle meurt, tout comme l'homme. L'argile, en ce sens, est en elle-même une métaphore du temps, de la vie et de la mort.





Figure 4.13 Détails des têtes en porcelaine (Tirée du journal de bord)

Ainsi, je conclus que le rapport indiciaire entre les moules de plâtre et les objets d'argile et de porcelaine permet une réflexion sur les mêmes jeux de mémoire rencontrés précédemment, soit la dichotomie entre le matériel et l'immatériel, l'effacement et la visibilité, le passé et le présent.

#### 4.7 CONCLUSION

L'installation *Au-delà du regard* recouvre le croisement de trois éléments: la tête de poupée, l'argile et le moulage. La rencontre de ces trois éléments contribue à créer un lieu de mémoire des femmes. Au moyen de la tête de poupée en porcelaine, d'un matériau archaïque et d'une pratique ancienne, ce lieu de mémoire va nous remémorer ces femmes et questionner leur identité. Le premier élément en est la poupée considérée ici, comme symbole de la femme, une miniature, une petite tête de femme. Elle renvoie aussi à une époque où, peut-être, nous pourrions retrouver ces femmes. Telle est l'expression matérielle de l'imaginaire d'un passé lointain dans *Au-delà du regard*.

Le deuxième élément est l'argile. L'argile introduite dans l'installation amène plusieurs significations qui renvoient directement à la matérialité, c'est-à-dire, la plasticité, la malléabilité, la relation avec la nature et sa composition chimique. J'ajouterais que le matériau argile est matière, totalement et uniquement matière pure, brute.

La troisième dimension est le procédé traditionnel de la sculpture, le moulage. En observant le moulage en argile et en porcelaine, on s'aperçoit que ce procédé archaïque fait le contrepoint avec la partie la plus immatérielle, les animations vidéo, un procédé relié aux nouvelles technologies. À l'intérieur du processus de moulage, le résultat de la rencontre de l'argile liquide avec le moulage est imprévisible et il subsiste toujours des traces du processus dans l'objet moulé. Les questions de visibilité et d'effacement se sont ainsi glissées autant pendant le moulage que dans la phase d'achèvement de chaque poupée d'argile: le processus a laissé des marques, des imperfections, ainsi que les particularités de la finition avec la peinture aux oxydes. Le passé émerge de la technique ancienne du moulage et de l'élément poupée; mais c'est à l'instant même que notre mémoire les réactualise. Cette relation contribue à souligner l'intention de mettre en place un lieu de mémoire.

De plus, aux opérations d'effacement il faut ajouter le fait que, pour obtenir un bon modèle de moulage, j'ai enlevé les cils de chaque tête et que d'autres détails du visage ont disparu. Il n'est plus question maintenant de souligner le regard, les yeux étant partiellement effacés, mais d'insister sur d'autres éléments importants tels que les marques du processus, la couleur et le dispositif sur le dessus de chaque tête. Ceux-là vont être maintenant les indices d'un autre type d'effacement et d'identité.

Au fur et à mesure qu'apparaissent des marques visibles du processus de moulage, la ressemblance entre la matrice originelle et chacune des poupées diminue. Malgré l'utilisation d'un même processus de reproduction, il se crée un autre objet qui a une certaine ressemblance avec la poupée originale mais qui a des marques d'identité propres. Comme nous l'avons mentionné auparavant, le processus de moulage renferme la notion d'indice et la reproduction apparaît alors en tant que vestige de la poupée originelle.

Pour les photographies, le regard a été déterminant pour le cadrage des visages et pour la réactivation de la mémoire des femmes. Mais c'est un autre cas pour la confection d'objets en

argile, l'identité est mise de l'avant dans le processus de moulage. Dans le cas des têtes de poupée, les opérations d'effacement se produisent de deux façons, par soustraction, en enlevant les cils, les cheveux et les vêtements, et par addition, c'est-à-dire par l'ajout de vestiges dus au moulage. Dans le cas des documents photographiques l'effacement se produit par soustraction, en enlevant les signes sociaux, le décor et les détails du visage, mais il n'y a pas d'addition.

Par rapport aux quatre œuvres artistiques analysées et à mon approche dans *Au-delà du regard*, j'observe que l'argile, sous ses différentes formes, est un élément de convergence important. Parmi ses caractéristiques essentielles, la malléabilité est un élément important qui rend possible le moulage et le modelage. Cette reproduction en grand nombre, tout en recelant le concept d'indice, met de l'avant la notion de production en série, de collectif, de multiplicité. L'installation *Field* traite encore de l'idée de conscience à travers les deux trous sur la tête de chaque objet modelé. Les yeux sont très importants dans cette œuvre. Les objets reproduits dans *Au-delà du regard* vont soulever la question identitaire d'une autre façon.

Car *Au-delà du regard* présente certains aspects qui diffèrent des œuvres analysées, comme par exemple, le moulage en argile et en porcelaine, la reproduction à partir de deux modèles de poupée les vestiges du processus d'effacement et l'utilisation de l'argile de couleur blanche et parfois, jaune. De plus, le jeu d'opposition entre l'immatérialité et la matérialité est un aspect qui distingue *Au-delà du regard* des autres œuvres analysées.

Les mêmes jeux de mémoire rencontrés précédemment y sont saisis, ainsi la dichotomie entre le matériel et l'immatériel apparaît dans le processus du moulage, plus particulièrement dans le remplissage du vide du moule et dans la reproduction d'objets en grand nombre; l'effacement et la visibilité émergent pendant le processus d'achèvement de chaque objet moulé, à travers les vestiges des moules et par la reproduction d'objets qui ont chacun leurs propres différences; également le passé et le présent se rencontrent quand l'ancien processus du moulage est utilisé au moment présent.

Chacune de ces installations présente le lieu de mémoire d'une manière différente. Dans *Field*, la multitude d'objets modelés par une foule de personnes interpelle la mémoire. Pour ce qui est de *Ceramics and Ashes*, une autre évocation de lieu de mémoire apparaît, ce sont

les vestiges de moules de papier dessinés. *Copy-82* présente des produits d'une communication intensive matérialisés devant nos yeux, ce ne sont pas cependant des vestiges mais le lieu même de mémoire des histoires, des images. *Au-delà du regard* comprend ce lieu en tant que vestige d'un processus de moulage en porcelaine qui laisse des marques différentes à chaque moment.

## CHAPITRE V

### MISE EN ESPACE OU LES PARADOXES DU LIEU DE MÉMOIRE

Dans ce chapitre je vais décrire et analyser quatre expérimentations de l'installation vidéo *Au-delà du regard* sous l'angle de la création de lieux consacrés à la mémoire de femmes. À chaque expérimentation, quelques concepts seront abordés pour mieux comprendre l'évolution de l'installation du point de vue de l'espace, de la théâtralité, du parcours du spectateur et du dispositif. Ainsi, cette analyse a pour objectif d'étudier comment ce lieu mémorial se définit et se complexifie au fur et à mesure des expérimentations. Quelques stratégies artistiques y sont étudiées telles que la projection à grande échelle, la superposition d'objets sur les projections, les jeux d'ombres et de lumière, l'accumulation, le regroupement d'objets en séries et leur répartition au mur et au sol pour occuper un plus grand espace. Ensuite j'approfondirai les paradoxes du lieu de mémoire présents dans la mise en espace de la version finale de *Au-delà du regard*. C'est ainsi qu'il sera question de jeux d'opposition tels que: matériel - immatériel, effacement - visibilité, passé - présent, immobilité - déplacement et obscurité - lumière. J'ai retenu quelques œuvres contemporaines afin d'analyser la formation d'un lieu de mémoire: *Les Suisses morts*, de Christian Boltanski et *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, d'Alain Fleischer.

#### 5.1 LA CONSTRUCTION D'UN LIEU DE MÉMOIRE DANS QUATRE EXPÉRIMENTATIONS DE L'INSTALLATION VIDÉO *AU-DELÀ DU REGARD*

Les quatre mises en espace de l'installation vidéographique *Au-delà du regard* ont eu lieu en 2005, 2006, 2007 et 2009. Malgré le temps écoulé entre ces dates, ces spatialisations gardent le même fil conducteur, la création d'un lieu de mémoire. Ainsi, les différentes versions de

l'installation *Au-delà du regard* partagent les espaces d'exposition, les matériaux (les objets moulés et les animations vidéo) et le concept de lieu de mémoire. La première mise en espace (2005) a eu lieu dans la salle d'exposition de l'atelier de céramique de l'UQAM alors que les autres mises en espace (2006, 2007, 2009) exploitaient la salle d'exposition du Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiants à la maîtrise en arts visuels et médiatiques, le CDEx<sup>1</sup>. Ces espaces étant destinés aux expérimentations, je les ai utilisés à cause de leurs spécificités physiques et matérielles.

Dans chacune des installations, il y a des têtes de poupée moulées en verre, argile et porcelaine et des projections vidéo d'animations de photographies de femmes. Ainsi, *Au-delà du regard* présente quatre mises en espace distinctes qui a chacune, un rapport différent à l'espace. Peut-être est-ce la conséquence directe du temps écoulé entre chaque version et de l'évolution subséquente de l'organisation des éléments constitutifs de l'œuvre? Chacune de ces versions contribue à mettre en place un lieu de mémoire pour toutes ces femmes. Telle est l'intention centrale qui m'a toujours guidée et a motivé leur création.

Ainsi, afin que l'œuvre traduise mes intentions artistiques quant à la réactivation des images de femmes, toutes ses composantes ont été confrontées à quatre mises en espace. Malgré quelques différences observées d'une mise en espace à l'autre, elles sont toutes des tentatives de faire remonter le temps et de construire un lieu de mémoire de femmes. Avec chaque nouvelle version de *Au-delà du regard*, on voit se construire graduellement un système de temporalité ou « d'espaces disjoints et décalés ».<sup>2</sup> Je me demande par ailleurs s'il ne serait pas possible d'établir une relation de plus en plus profonde entre l'espace, les objets et le temps qui générerait l'émergence d'autres espaces de mémoire.

Pour bien comprendre mon cheminement dans la mise en espace de *Au-delà du regard* dans cette recherche-crédation, il faut retracer la genèse de chaque version et les concepts qui y sont rattachés. Ainsi, je décrirai mon parcours en tenant compte des composantes de l'œuvre, de leur dynamique, de leurs significations, des stratégies artistiques de mise en espace telles que

---

<sup>1</sup> Le CDEx est une salle d'exposition et d'expérimentation de la maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

<sup>2</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Paris, Bordas Cultures, 1994, p. 339.

la projection à grande échelle, la superposition d'objets sur les projections, les jeux d'ombres et de lumière, le regroupement et la répartition d'objets en série, tout en précisant les modifications apportées d'une version à l'autre.

#### 5.1.1 Dispositif frontal de projection vidéo sur des objets en verre fixés au mur dans la première version de *Au-delà du regard* en 2005.

Ma toute première mise à l'essai en 2005 dans l'espace restreint du Laboratoire de Céramique de l'UQAM consiste à projeter une animation vidéographique de visages de femmes du Québec sur des petites têtes en verre (soixante-dix) réparties de façon aléatoire sur le mur<sup>3</sup>.

Il est à noter que, dès la première version de l'installation vidéo *Au-delà du regard*, j'intègre plusieurs pratiques issues de différentes disciplines artistiques pour bien traduire mes intentions de réactiver les images de femmes. Cette démarche me permet d'élargir mes connaissances dans un champ amplifié, mélangeant la sculpture, la photographie, la vidéo et l'installation. Je procède à une espèce de déplacement vers d'autres domaines de connaissances qui me sont jusque-là inconnus.

Ainsi, une telle approche hybride est, selon Ana Maria Albani de Carvalho, le « résultat d'une négociation entre des procédés, des langages, des techniques et des matériaux d'origines et de propriétés diverses ».<sup>4</sup> Alors, le fait de mettre en place des contextes et modes d'expression (procédés, langages, techniques et matériaux) différents et extérieurs à mon domaine est une source de préoccupation quant à leur articulation interne. Je trouve qu'il s'agit d'un phénomène plus complexe qu'un simple mélange dans l'espace.

Les études de Rosalind Krauss<sup>5</sup> analysent le concept de sculpture dans le champ élargi. Le concept de sculpture tend à ressembler ainsi à celui d'installation. C'est-à-dire que la

---

<sup>3</sup>À ce moment, j'ai eu l'intention de mettre en place mes expérimentations avec le matériau verre.

<sup>4</sup>Ana Maria Albani de Carvalho, «Instalação como problemática artística contemporânea», in: *Mestiçagens na arte contemporânea*, Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008, p.104.

<sup>5</sup>Rosalind Krauss, «A escultura no campo ampliado», in: *Revista Gazea*, n. 1, Rio de Janeiro, PC-Rio, 1984, p.136.

sculpture est comprise en tant que production artistique amplifiée, hétérogène, ouverte sur son site d'inscription en dialogue avec son environnement. À mon avis, ce concept est central dans l'installation *Au-delà du regard* et il m'oriente dans le processus final de l'œuvre.

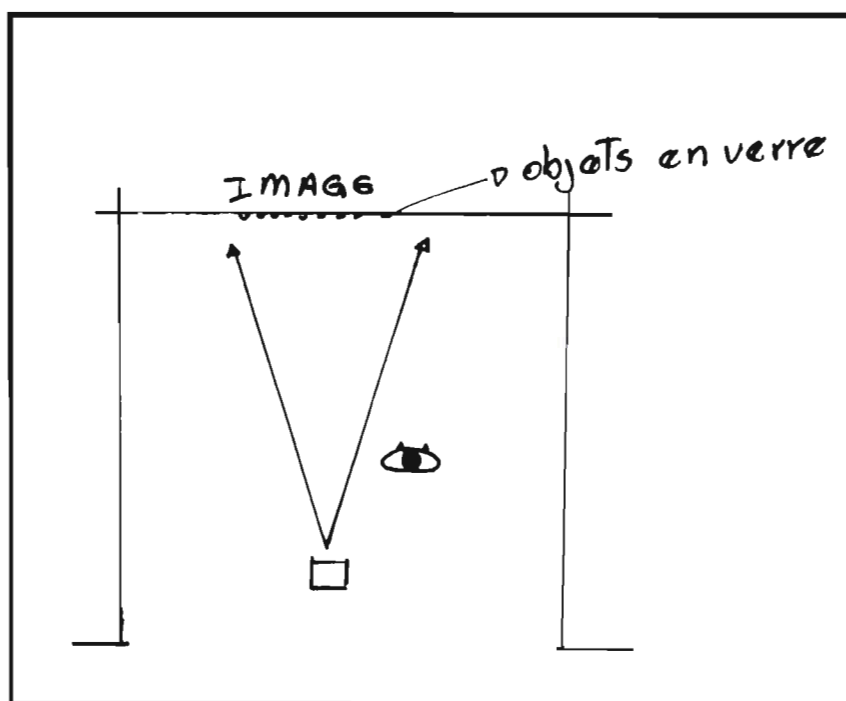


Figure 5.1 Mise en espace de *Au-delà du regard* en 2005 (Tirée du journal de bord)

Comme l'illustre le schéma du dispositif (fig. 5.1), dans la première mise en espace la projection vidéographique occupe seulement une partie réduite de l'un des trois murs de l'espace d'exposition. Ainsi, le dispositif de projection vidéo de l'installation *Au-delà du regard* sollicite le spectateur d'une manière directe et frontale. Le mur et les têtes en verre servent d'écran à la projection. J'ai recours à une opération artistique qui consiste à superposer des objets sur la projection. L'animation s'avère simple avec un cadrage



rapproché qui ne montre qu'une partie de chaque visage de femme. Ces deux stratégies diminuent la visibilité des visages.

J'observe que les caractéristiques physiques du lieu déterminent la position du spectateur par rapport à l'œuvre. Quand celui-ci entre dans l'espace très restreint, il a une vision immédiate et globale de la projection de l'animation vidéo. S'il veut examiner plus attentivement les objets au mur, il doit s'approcher. Ainsi, cette mise en espace frontale permet un parcours simple, de l'arrière vers l'avant et inversement. Selon que le spectateur reste à distance de la projection ou qu'il s'approche du mur, il peut voir l'ensemble de la séquence de visages de femmes québécoises ou les détails des têtes de verre.

Dans cette version de l'installation, j'aborde le concept de dispositif dans sa forme la plus simple. Les études de Chantal Boulanger<sup>6</sup> mentionnent que le dispositif pousse le spectateur à suivre un parcours ou à adopter une vision frontale. Dans cette version de *Au-delà du regard* le spectateur a la possibilité de rester immobile face à la projection ou de s'approcher du mur pour voir les détails des têtes de poupée en verre. Comme dans cette version le parcours du spectateur est plutôt limité, je considère la projection de l'animation vidéo comme une espèce de tableau en mouvement.

Le croisement entre la projection vidéo de plans rapprochés de visages de femmes et les têtes de poupée en verre fixées au mur (fig. 5.2) a pour effet de brouiller la visibilité de l'image. Ainsi, je veux souligner l'effacement de chaque visage afin de montrer d'une manière très visible que ces femmes ont été oubliées, que leur souvenir a disparu dans le temps. Il est à noter que les objets n'altèrent que partiellement la visibilité des images car la projection continue à exister, son intégrité n'est pas affectée.

Ainsi, malgré la simplicité du dispositif de l'installation, il y a une certaine complexité qui se situe entre la projection vidéo d'images animées et les objets en verre. Cette première version de *Au-delà du regard* met déjà en place un lieu de mémoire qui fait revivre les visages de femmes québécoises d'un temps passé.

---

<sup>6</sup> Chantal Boulanger, « L'installation : au-delà de l'in situ », *Parachute*, Montréal, n. 42, mars avril, 1986, p.16.

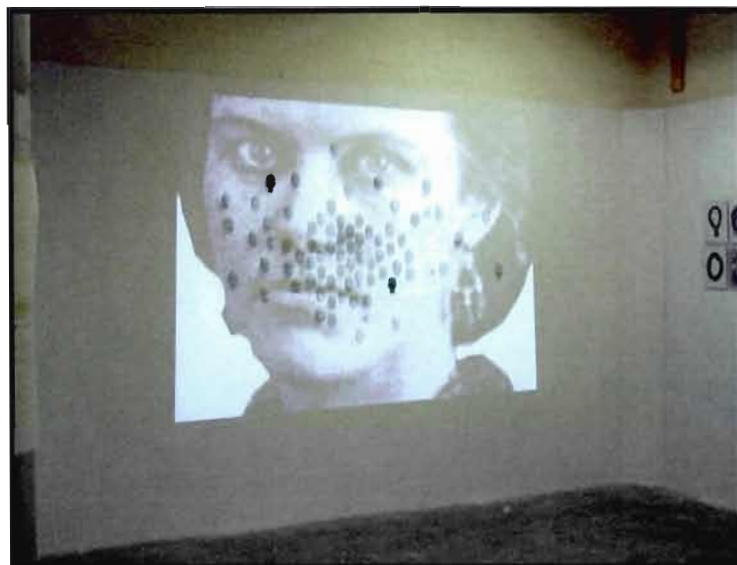


Figure 5.2 Installation *Au-delà du regard* - version 2005  
(Tirée du journal de bord)

#### 5.1.2 Effet de rabattement entre l'image projetée au mur et les objets placés au sol : mise en espace de *Au-delà du regard* en 2006

En 2006 je réalise une deuxième expérimentation, *Amnésie*, qui donne lieu à une exposition. Cette mise en espace de l'installation n'utilise que le mur et le sol<sup>7</sup> d'une partie du CDEx et elle comporte quelques modifications. Cette fois les photographies animées de visages de femmes du Québec sont projetées à grande échelle au mur sur un ensemble de têtes en verre qui prend la forme d'un bandeau obstruant partiellement les yeux de chaque femme. La visibilité des images projetées sur le mur est brouillée par cette intervention tridimensionnelle qui contribue à effacer l'identité de chacune d'elles. Comme dans la version antérieure, ce dispositif, composé d'un ensemble de cent quarante petites poupées perturbe la vision mais non l'existence de l'image.

L'enlignement systématique des têtes de poupée au sol reprend la forme rectangulaire de la projection de l'animation des images photographiques au mur (fig. 5.3). Ainsi, il y a un effet

<sup>7</sup> Il est à noter que les autres murs du CDEx servent à exposer diverses expérimentations qui ont cours au même moment, soit des impressions numériques d'objets de l'univers féminin.

de rabattement entre l'image projetée au mur et les objets au sol. Je considère que cette disposition suscite un dialogue entre les objets au sol et la projection de l'animation. Toutefois, la cohabitation de ces deux formes présente des différences quant à la notion de temps. Cette dualité entre le mouvement des animations et la fixité des poupées au sol contribue à réactiver la mémoire de ces femmes.

Dans le but d'occuper un plus grand espace au mur et au sol j'ai recours à des stratégies artistiques de mise en espace telles que la projection à grande échelle, l'accumulation et le regroupement d'objets en série. Dans cette version de l'installation, la grande dimension de la projection de l'animation photographique (145''X 104'') et le grand espace qu'occupe l'ensemble des objets regroupés au sol constituent un recours puissant pour solliciter l'attention et l'implication du spectateur. C'est la première fois que j'aborde le concept de monumentalité dans l'installation. Selon les études de Florence de Mèredieu<sup>8</sup> la monumentalité s'exprime par l'agglomération d'objets en série et par l'occupation spatiale d'une forme unitaire à grande échelle, ce qui donne à l'œuvre une dimension surhumaine.

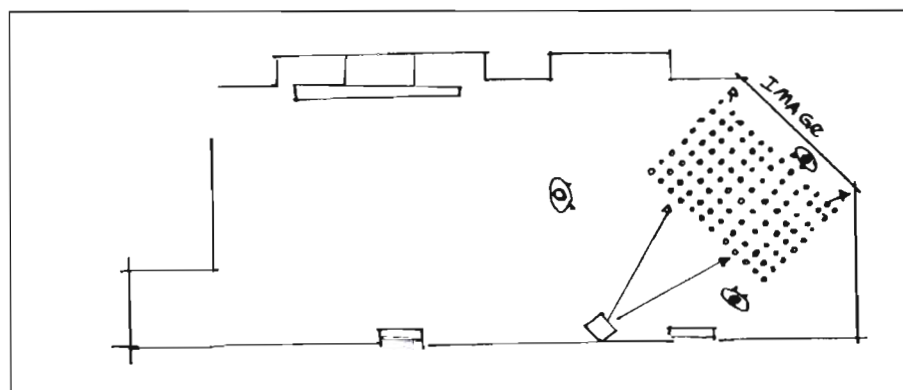


Figure 5.3 Mise en espace de *Au-delà du regard* au CDEx- 2006 (Tirée du journal de bord)

<sup>8</sup> Mèredieu, p. 158.

Quand le spectateur entre dans l'espace, il voit simultanément tout l'ensemble, l'animation vidéo des visages et les têtes de poupées qui forment un rectangle au sol. Dans cette deuxième mise en espace, le dispositif a pour effet de permettre au spectateur de circuler autour de l'ensemble de poupées au sol et de s'arrêter devant l'animation et entre la projection et le mur. Lorsque le spectateur passe devant le projecteur placé au sol son corps agit comme écran ou barrière provoquant des effets d'ombre sur le mur. Ainsi, le dispositif de projection l'oblige à faire partie de l'œuvre. Selon Anne-Marie Duguet, tout dispositif, est « à la fois machine et machination » et vise à produire des effets. Cet « agencement de pièces d'un mécanisme est d'emblée un système générateur qui structure l'expérience sensible chaque fois de façon originale ».<sup>9</sup>

Dans cette version de l'installation, le spectateur joue un rôle accru par rapport à la mise en espace précédente. Il peut adopter une position frontale, circuler autour de la forme rectangulaire au sol ou faire partie de l'œuvre par son ombre. Comme le souligne Chantal Boulanger<sup>10</sup> le dispositif rend possible une variété d'effets qui vont entraîner le spectateur dans un parcours et lui faire vivre l'expérience de l'œuvre. Les études de Ana Maria Albani de Carvalho vont dans le même sens: « le dispositif impose au spectateur un rôle, une attitude et un point de vue déterminés, selon un mode d'observation et/ou de participation. »<sup>11</sup> (fig. 5.4).

---

<sup>9</sup> Anne-Marie Duguet, « Dispositifs » in *Communications* no 48, Vidéo, Seuil, Paris 1988, p. 224.

<sup>10</sup> Boulanger, p.16.

<sup>11</sup> Ana Maria Albani de Carvalho, « Instalação como problemática artística contemporânea », in : *Mestiçagens na arte contemporânea*, Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008 , p.104.

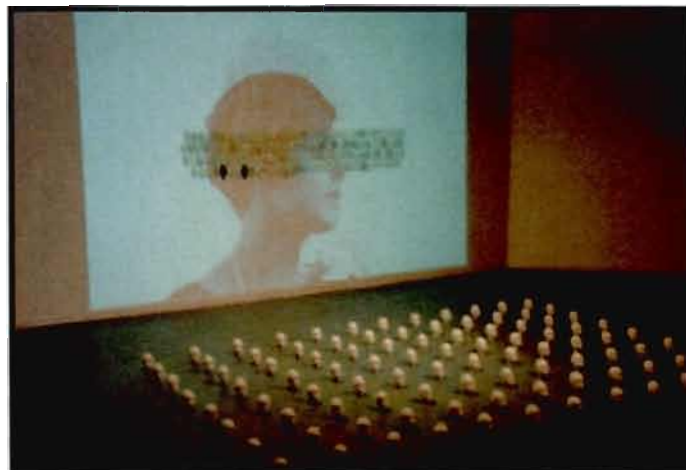


Figure 5.4 Installation *Au-delà du regard* au CDEx – 2006  
(Tirée du journal de bord)

Le corps du spectateur est davantage mobilisé dans ce dispositif, « en testant l'espace avec le temps, il convertit le point de fuite en point de temps<sup>12</sup> ». Le déplacement du spectateur entre le mouvement des animations et la rigidité des poupées au sol met l'emphasis sur mon intention de faire revivre la mémoire de ces femmes.

#### 5.1.3 Un mouvement aller-retour de visages entre les deux animations vidéographiques et les objets en porcelaine au sol : mise en espace de *Au-delà du regard* en 2007

En 2007, je réalise une troisième mise en espace au CDEx qui donne lieu à l'exposition *Au-delà du regard*. Comme je le mentionne auparavant, l'espace de la galerie offre un complexe architectural composé de plusieurs murs qui peuvent être utilisés comme surface de projection et un grand espace pour disposer au sol les objets en porcelaine. À ce moment-là le plancher du Centre de diffusion est gris et sa texture, lisse.

---

<sup>12</sup> Boulanger, p. 228

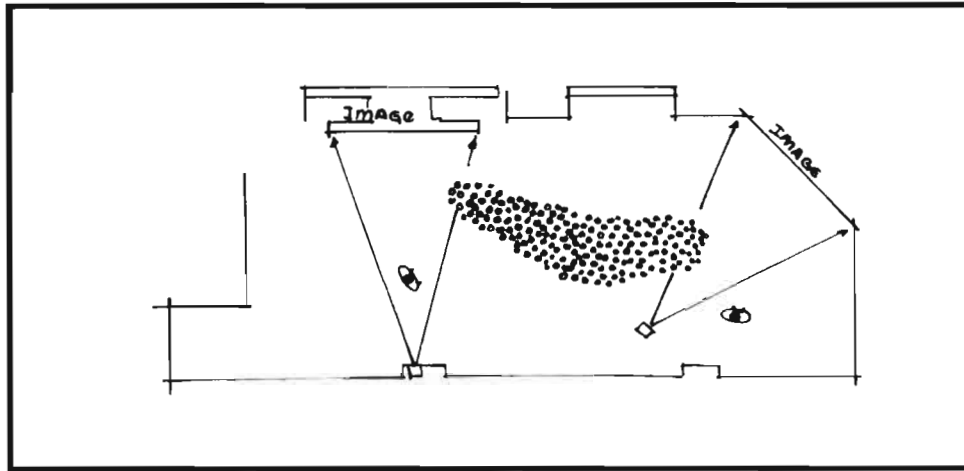


Figure 5.5 Mise en espace de *Au-delà du regard* au CDEx - 2007 (Tirée du journal de bord)

Malgré le fait d'occuper plus d'espace, cette installation se présente sous une forme simple. Comme l'illustre la figure 5.5, il y a deux animations de visages de femmes du Québec et du Brésil et un ensemble de têtes de poupée disposées au sol en une forme allongée et irrégulière. Les images vidéo sont projetées à partir du plafond sur deux murs éloignés l'un de l'autre. Chacune des projections de grandes dimensions occupe presque toute la surface du mur, du plancher au plafond (145'' X 104'').

Quand le spectateur entre dans la salle d'exposition, il voit deux grandes projections d'animations vidéo jouant simultanément. Il a la possibilité de se déplacer d'une animation à l'autre et de percevoir les jeux de mouvement entre elles. S'il suit le pourtour de l'ensemble des têtes de poupée en porcelaine, il peut observer plus attentivement les détails de chacune au sol ainsi que les codes à barres insérés dans la cavité au dessus de la tête. Ainsi, le spectateur est davantage impliqué. Comme dans la version antérieure, la distance entre les poupées est réduite et ne permet pas que l'observateur déambule entre elles.

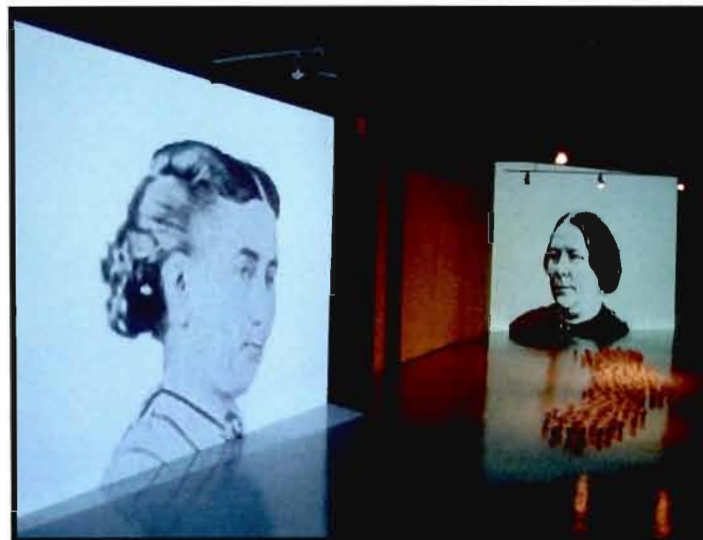


Figure 5.6 La mise en place de *Au-delà du regard* en 2007  
(Tirée du journal de bord)

Par ailleurs, les analyses des œuvres minimalistes de Michael Fried<sup>13</sup> s'attachent aux concepts de présence et de durée. Selon cet auteur ces deux aspects caractérisent l'œuvre comme un art éminemment théâtral. C'est ainsi que le concept de théâtre émerge dans l'installation. Malgré sa critique, l'analyse des œuvres minimalistes de cet auteur est importante pour bien comprendre la question du théâtre et l'implication du spectateur dans l'installation.

Ainsi, dans cette mise en espace *Au-delà du regard*, deux projecteurs sont suspendus au plafond alors que dans l'autre version il n'y en a qu'un seul, posé au sol. L'ombre du spectateur n'intervient plus dans les animations. Toutefois, le dispositif de projection rend plus visibles les effets d'ombre et de lumière au sol. Le mouvement dans les deux grandes animations rend aussi possible un jeu d'allers-retours entre elles. Par rapport aux poupées au

<sup>13</sup> Michael Fried, « Art and objecthood : essays and reviews », Chicago : University of Chicago Press, 1998; cité dans Olivier Asselin, *Dédales : parcours de l'œuvre de Roland Poulin*. Montréal : Fondation J. Armand Bombardier, 2002, p. 16.

sol, je continue à exploiter l'accumulation et le regroupement d'objets en série, opération qui donne un sens d'unité à l'œuvre.

Mais au-delà de l'inclusion d'un nouveau dispositif à deux projections, il y a encore d'autres modifications par rapport à l'installation antérieure. L'œuvre est constituée d'un nombre plus grand de têtes de poupée, soit quatre cents, disposées au sol entre les deux animations visuelles. Leur forme allongée et irrégulière diffère de celle de la version précédente qui était rectangulaire. L'emplacement des têtes trace un chemin dans l'espace reliant les deux animations. Le grand nombre d'objets donne à l'œuvre un sens de monumentalité. Un nouveau dispositif visuel apparaît. Le code barres collé sur chacune des petites têtes de poupée souligne l'effacement de l'identité de chaque femme. Ce dispositif n'apparaît que dans cette version.

Mon objectif est alors d'exploiter les éléments constitutifs de l'œuvre par rapport à l'architecture de l'espace et d'entamer un dialogue avec le spectateur. Les images projetées et les objets occupent de plus en plus d'espace dans l'installation. Dans ce sens, la réflexion des projections au sol rend possible une expansion de l'installation dans le lieu. Ainsi, la lumière projetée ou réfléchie est un élément fort qui contribue à habiter l'espace. Dans cette nouvelle version de *Au-delà du regard*, le mouvement dynamique entre les deux animations vidéo de visages et les têtes au sol nous suggère un sentiment de survivance et de réactivation de la mémoire.

#### 5.1.4 Mise en place d'un lieu de mémoire de femmes : importance accrue de l'architecture et du déplacement du spectateur dans la version finale de *Au-delà du regard*, 2009.

En 2009, je réalise la version finale de *Au-delà du regard* dans l'espace du CDEx. Dans cette dernière expérimentation, je retiens comme opérations artistiques les projections à grande échelle et l'agglomération d'objets en série. Ces modifications contribuent à accroître l'importance de l'architecture et le rôle du spectateur dans l'œuvre. Elles concernent aussi la complexité accrue des animations vidéo, le nombre d'objets, leur disposition dans l'espace, l'inscription des prénoms sur certaines têtes de poupée, l'inclusion des noms et des nombres au mur, ainsi que le dispositif d'éclairage (fig. 5.7).



Les deux animations sont plus élaborées et comportent plus de mouvements et d'effets de fondu entre les images. D'une façon générale, les mouvements sont différents mais ils utilisent le même principe de montage, c'est-à-dire, des images figées, des rythmes plus accélérés ou ralentis de l'une ou l'autre des séquences animées de visages de femme. Étant donné les effets de montage utilisés et le recours aux plans très rapprochés, les animations se ressemblent, ce qui atténue les différences culturelles entre les visages de femme originaires de pays différents. En somme, il s'agit de deux ensembles de visages animés dont la durée, les mouvements et les rythmes diffèrent d'une projection à l'autre. Les animations en boucle ne sont jamais synchronisées et les relations entre elles sont toujours différentes et renouvelées.

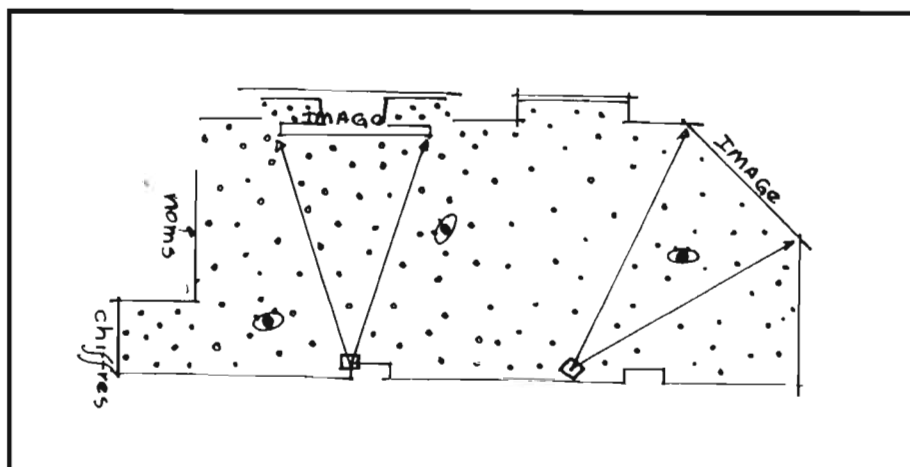


Figure 5.7 Mise en espace de *Au-delà du regard* au CDEx- 2009 (Tirée du journal de bord)

Quant à l'aspect matériel de cette version de *Au-delà du regard*, l'installation est constituée d'approximativement trois cents têtes de poupée en porcelaine et en argile blanche. Chaque pièce de huit centimètres de haut correspond à celle d'une tête de poupée en porcelaine courante. Les objets moulés couvrent la totalité du plancher d'un mur à l'autre du lieu d'exposition. Ils sont disposés de manière aléatoire et assez distants l'un de l'autre afin de

permettre de déambuler dans l'espace. Les têtes ne sont pas fixées au sol, il est donc possible de les déplacer et les saisir.

Cette nouvelle disposition des têtes de poupées instaure un jeu d'échelles entre les projections monumentales et les éléments sculpturaux miniatures, contraste qui n'existait pas dans les occurrences précédentes de l'installation. Dans les trois premières versions, les têtes étaient regroupées et formaient une masse compacte et de la même échelle que les projections. Cette dialectique entre le monumental et la miniature instaure une nouvelle expérience de l'œuvre pour le spectateur. Lorsqu'il se déplace, il doit faire attention de ne pas bousculer ou renverser les têtes éparpillées au sol, l'obligeant à se mouvoir avec précaution. Pour regarder de plus près ces objets, il doit se pencher sur eux. Ces actions qui se déroulent dans l'obscurité évoquent le recueillement et les rituels associés à des lieux de commémoration.

Sur certaines têtes de poupée, on peut voir des prénoms de femme qui viennent de listes téléphoniques actuelles de Montréal. Je les choisis en fonction des noms de famille des femmes des archives Notman. Ainsi, il se crée un genre d'identification par les noms de femme trouvés dans les archives québécoises. D'autres têtes ne portent aucun prénom. Cela est une conséquence du manque d'informations sur les photos de femme dans les archives brésiliennes.

Dans cette nouvelle version de *Au-delà du regard*, les impressions des noms de famille de femmes canadiennes tirées des archives des frères Notman, ainsi que celles des codes numériques des archives brésiliennes sont placées sur trois des murs de la salle d'exposition. La taille de la typographie des noms de famille et des codes numériques des archives est de 42 points, la couleur est gris clair et la texture, luisante. Ces caractéristiques facilitent la lecture dans la pénombre. Les chiffres et les noms, bien qu'en quantités différentes, sont alignés horizontalement et ils couvrent toute la surface des trois murs. Il se crée ainsi une espèce de mémorial.

Pour ce qui est du dispositif d'éclairage, seules les deux projections vidéo servent à éclairer la totalité de l'espace. Les deux animations se réfléchissent au sol et sur les objets en porcelaine créant des jeux d'ombres et de lumière. Quant aux chiffres et aux noms de femme sur les murs, ils sont éclairés de façon diffuse.



Figure 5.8 *Au-delà du regard*, version 2009 (Tirée du journal de bord)

Comme l'illustre la figure 5.5, l'étalement mur à mur de l'ensemble des objets moulés contribue à accroître l'importance de l'espace architectural du lieu d'exposition. Ainsi, l'installation tient davantage compte de l'architecture. Selon Stéphane Huchet<sup>10</sup>, le dispositif de l'installation concerne l'architecture du lieu, du musée, sa situation géographique, et, surtout, il rend visibles les conditions dans lesquelles ces œuvres devraient être perçues et comprises. Dans ce processus de construction de l'œuvre, l'architecture devient matériau de base à considérer. En ce sens, mon intention est de faire découvrir tous les rapports existants entre toutes les composantes de l'œuvre. Dans cette mise en espace de *Au-delà du regard*, l'œuvre devient un lieu immersif qui englobe complètement le spectateur.

Il faut souligner la participation accrue du spectateur dans cette version finale. Dès le moment où il entre dans l'espace d'exposition, il participe immédiatement à l'œuvre. Le dispositif de l'installation impose un parcours au spectateur. Il doit se déplacer entre les objets au sol, sans les faire tomber pour accéder aux deux projections vidéo monumentales de visages de femmes. Il a aussi la possibilité de manipuler les têtes de poupée et d'y lire les prénoms de certaines d'entre elles. Selon ses déplacements, il peut voir les autres éléments de l'espace, tels que les noms et les chiffres sur les murs.

<sup>10</sup> Stéphane Huchet, «A instalação em situação», in: *Concepções contemporâneas da arte*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006, p. 17

Tout le corps du spectateur est mobilisé dans cette installation, le dispositif se révèle par ses déplacements. Le spectateur va se promener dans l'espace comme il promène son regard dans une scène de théâtre. Dans son analyse sur l'œuvre de Poulin, Asselin mentionne: « l'œuvre est un paysage qui va se déployer, où un drame va se jouer ».<sup>11</sup> Etant donné que la salle et la scène deviennent un même lieu, le spectateur participe à l'œuvre dans la simple action d'entrer, se déplacer, voir les éléments au sol et les animations vidéos.

Pour bien comprendre la valeur symbolique de chaque espace, le spectateur doit réaliser des allers-retours entre sa pensée et le lieu. Dans ce parcours, l'œuvre se construit progressivement, à partir d'un rapport entre la dimension physique et mentale et d'un travail de mémoire. Selon Anne-Marie Duguet, « les œuvres nouvelles se construisent progressivement à partir d'allers-retours, d'un travail de la mémoire et de postures anticipatoires aussi bien ».<sup>12</sup>

Cette dernière mise en espace de *Au-delà du regard* soulève la question de l'appropriation des images de femme et de leur recontextualisation dans un espace qui englobe l'architecture du lieu d'exposition. Les deux animations, les poupées au sol, les prénoms et les noms sur les murs redonnent vie à ces femmes du passé. À ce moment-là, le dispositif de l'installation donne accès à une forme d'archéologie des noms, des prénoms et des visages de femme dans les couches de notre mémoire. Le décalage temporel entre les noms de famille des femmes tirés des archives et les prénoms d'aujourd'hui en provenance de bottins téléphoniques accentuent l'idée de survivance de la mémoire de ces femmes dans l'œuvre. Pourrait-on dire qu'il s'agit d'une forme de réincarnation?

Malgré la forte prédominance des animations vidéo dans l'espace, les autres composantes (les têtes de poupée, les chiffres, les noms et les prénoms) complètent la réactivation de la mémoire des femmes, en créant un lieu de survivance plus complexe.

---

<sup>11</sup> Asselin, Olivier, *Dédales: parcours de l'œuvre de Roland Poulin*, Montréal, Fondation J. Armand Bombardier, 2002, p. 18

<sup>12</sup> Anne- Marie Duguet, « Dispositifs », in *Communications 48, Vidéo*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p.225.

## 5.2 LA MISE EN ESPACE ET LA CONSTRUCTION D'UN LIEU DE MÉMOIRE DANS LES INSTALLATIONS : *LES SUISSES MORTS* ET *À LA RECHERCHE D'UN VISAGE POUR STELLA VENEZIANER*

Afin de mieux mettre en contexte l'œuvre *Au-delà du regard*, je vais dans cette partie analyser deux installations photographiques, *Les Suisses morts* (1990), de Christian Boltanski et *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer* (1995), d'Alain Fleischer car elles évoquent, chacune à sa manière, un lieu de survivance de la mémoire. L'analyse porte sur la mise en espace et sur la construction d'un lieu de mémoire du point de vue de l'espace, des stratégies, de la théâtralité, du parcours du spectateur et du dispositif.

L'installation *Les Suisses morts*, de Christian Boltanski (fig. 5.7) présente, comme nous l'avons vu précédemment, une série de photographies en plan rapproché, placées l'une à côté de l'autre, accrochées au mur et un ensemble de boîtes en métal, par terre, empilées les unes sur les autres, au centre de l'espace. Ces boîtes forment une grande colonne horizontale, un mur constitué de piles de presque trois mètres de hauteur qui dialoguent avec l'architecture et le spectateur.



Figure 5.9 Christian Boltanski *Les Suisses morts*, 1990. (Tirée de [http://phomul.canalblog.com/archives/boltanski\\_christian/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/boltanski_christian/index.html))

Les boîtes, objets récurrents dans les installations de Boltanski, convoquent l'idée d'archivage, d'urne funéraire, de reliquaire. Ces boîtes veulent susciter le souvenir de chaque personne rephotographiée à partir d'une rubrique nécrologique d'un journal suisse. Chaque boîte est le dépositaire d'un souvenir ou de reliques de personnes mortes. L'organisation

spatiale des boîtes a aussi d'autres significations. Aussi, devant ce mur, le spectateur croit être devant un colombarium, c'est-à-dire, un lieu dans le cimetière, le bâtiment pourvu de niches où sont placées les urnes.

Pour bien croiser les photographies et les objets dans l'espace, Boltanski met en place la stratégie de l'accumulation et le regroupement d'objets (photographies et boîtes), soit par terre, soit au mur. L'artiste exploite d'abord l'effet monumental par l'agrégation. Au mur, la dernière ligne de visages reçoit l'éclairage de petites lampes sur les photographies en noir et blanc, floues ou mal cadrées. C'est ainsi qu'il ajoute une autre stratégie artistique : un jeu d'ombres et de lumière.

Il est difficile de voir la totalité de l'installation en restant immobile, sans bouger. Le spectateur doit se déplacer devant l'ensemble de photographies, s'en approcher, s'il le souhaite, pour mieux voir les détails, puis déambuler autour des boîtes de métal placées devant les photos. Ainsi, le dispositif utilisé impose au spectateur un parcours dans plusieurs directions pour vivre l'expérience de l'œuvre dans sa globalité. Mais, pour le spectateur, malgré la possibilité d'une certaine mobilité, le parcours amène une distanciation encore plus grande entre l'œuvre et celui-ci. C'est là une caractéristique du concept de théâtre traditionnel, c'est-à-dire que le spectateur n'interfère pas directement sur les objets, il se contente de regarder, il est inactif.

À travers toutes ces articulations, il se crée un lieu pour faire revivre ces gens. Les concepts de mort et de survivance sont présents partout dans cette œuvre. Ainsi, au moyen de ces stratégies et de ces photos de gens disparus, l'œuvre suscite dans notre mémoire le souvenir d'un passé, soit personnel, soit collectif, mais toujours réel et dramatique.

Par ailleurs, *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer* (1995) d'Alain Fleischer est une installation (fig. 5.8) qui présente un autre dispositif de mise en espace d'images photographiques. Cette œuvre est constituée de huit projecteurs placés au fond d'une ancienne église désaffectée depuis longtemps. Chaque projecteur contient une seule diapositive composée d'environ quarante visages de femmes dont les rayons peuvent être

réfractés par un miroir. Selon l'artiste<sup>12</sup>, « ces images lancées par huit projecteurs étaient invisibles parce qu'elles étaient projetées sur un fond qui était en réalité un grand rideau noir ayant des ondulations ». Au milieu d'un espace obscur, le public capte des images de visages de femme en les projetant dans l'espace au moyen d'un dispositif sous forme de miroirs, dans une recherche continue des foyers de projection. Il peut intercepter ces rayons et faire apparaître les images n'importe où, dans n'importe quel coin de la chapelle française, en haut, au milieu des interférences architecturales ou dans les latérales des murs environnant le sol.

Pour ce qui est de l'espace, l'architecture de l'église fait partie de l'œuvre. Projeter ces images dans une ancienne église désaffectée prend en considération la signification du lieu, le passage du temps, bref, la mémoire de ces femmes décédées. C'est véritablement une œuvre in situ qui prend tout son sens dans son lieu de présentation, car on ne peut à aucun moment oublier qu'on est dans une très vieille église désaffectée, ce qui connote fortement l'idée de mort.

La projection est déclenchée par l'action du public. Alain Fleischer utilise des images photographiques à l'intérieur d'une diapositive et c'est ce dispositif que le spectateur actionne. Par ailleurs, la stratégie la plus évidente est la projection à grande échelle et comme le lieu est dans la pénombre, pour bien voir les projections, il y a aussi des jeux d'ombre et de lumière. La façon d'impliquer la participation du public dans l'œuvre est la grande trouvaille de cette installation. L'autre contribution remarquable vient de l'aspect sonore. L'artiste énumère d'une voix monotone, les noms des femmes dont les photos sont projetées dans l'espace. Ce recours à l'énumération des noms des femmes pourrait-il constituer lui aussi un autre type de mémorial?

Quant au rôle du spectateur, le fonctionnement de l'installation passe nécessairement par la manipulation des miroirs lors du parcours. Il revient au public de trouver et de réfracter les trois cent vingt visages de femmes inconnus. Cette installation met en place une manière particulière d'exploiter la relation entre l'œuvre et le spectateur. Le dispositif utilisé est simple et nécessite la participation active du visiteur sans quoi l'œuvre ne peut exister. Ainsi,

---

<sup>12</sup> Entrevue réalisée en 2006.

le spectateur fait partie de l'œuvre qui s'inscrit dans la durée. D'autre part, Alain Fleischer essaye d'éliminer la séparation traditionnelle entre la salle et le spectateur, entre l'œuvre et le public. Dans ce sens, il joue avec le concept de théâtralité.

L'œuvre d'Alain Fleischer provoque et active les images, en les faisant revivre. Dans ce lieu créé par son installation, le public se trouve devant les images et les noms de chaque femme. Il se crée une sorte de mémorial visuel et sonore qui fait basculer notre mémoire et nous fait vivre un espace de méditation pour penser la mort et la survivance. Ces deux exemples d'installation reflètent bien les possibilités de croisement entre l'espace, les dispositifs, le parcours et la participation du spectateur dans la construction d'un lieu de mémoire.

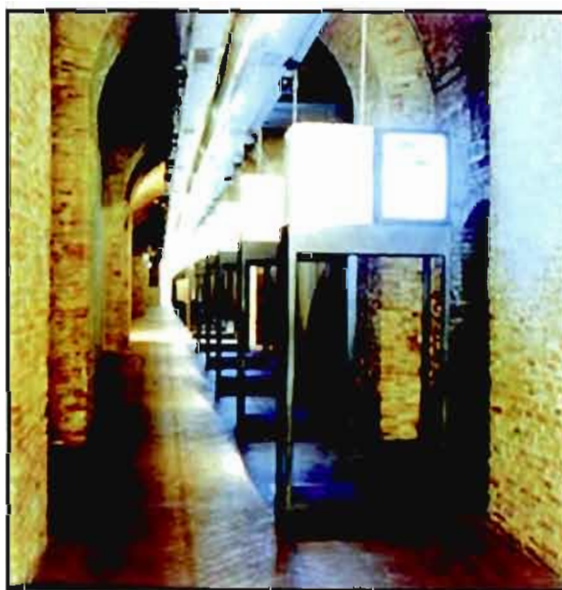


Figure 5.10 Alain Fleischer *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*, 1995.



### 5.3 LES PARADOXES D'UN LIEU DE MÉMOIRE, JEUX D'OPPOSITION DANS LA MISE EN ESPACE *DE AU-DELÀ DU REGARD*

Le paradoxe consiste en une relation établie entre deux sens antagonistes, opposés. Cette dernière mise en place des éléments dans l'espace, quoique plus complexe, favorise une meilleure perception globale de l'œuvre tout en faisant ressortir les paradoxes qui contribuent à instaurer un lieu de mémoire des femmes. Ainsi, dans l'installation *Au-delà du regard*, je perçois les jeux d'opposition suivants: l'immatériel et le matériel, la lumière et l'obscurité, l'effacement et la visibilité, le passé et le présent, l'immobilité et le déplacement.

Le jeu d'opposition le plus important, immatérialité/matérialité se précise au moment de la mise en espace des animations et la disposition des objets au sol. Les projections des animations vidéo à grande échelle amènent une dimension immatérielle et supra-humaine. Ce processus élimine les détails, permettant une plus grande fluidité de ces images de très grande dimension. Également la prédominance de la lumière dans l'espace intensifie la dématérialisation de l'image. Il est à noter que la lumière est une composante très importante de l'installation. Les projections des animations vidéo ont pour effet de contaminer tout l'espace de l'exposition. Leurs réflexions éclairent les textes et les chiffres sur les murs et les têtes de poupée par terre. Soulignons que la dimension immatérielle de l'œuvre amène aussi un jeu d'opposition entre lumière et obscurité. Ainsi, si l'œuvre ne peut exister sans lumière, l'obscurité est une condition sine qua non pour qu'il puisse y avoir une projection.

Le dispositif de la projection déclenche des effets d'ombre et de lumière qui contribuent à animer les poupées, les faisant apparaître et disparaître dans le même espace/temps. Il s'agit d'un effet attribuable au mouvement produit par l'animation et à la nature de chaque visage qui dégage plus ou moins de lumière selon la répartition des noirs et des blancs dans l'image. Il en découle aussi un jeu d'opposition entre effacement et visibilité. Les noms et les chiffres sur les murs ou les têtes de poupée au sol sont plus ou moins visibles selon qu'ils sont ou non éclairés par la réflexion des projections vidéo.

En ce qui touche à la dimension matérielle de l'installation, elle concerne les corps-visages en argile dont le processus de moulage provient d'une manipulation archaïque de la matière. Dans l'espace, chaque tête a une position différente des autres. Pour bien comprendre cette

mise en espace, il me semble important d'insister sur le processus de moulage qui selon le degré d'achèvement de chaque objet en porcelaine laisse des traces et fait ressortir les vestiges qui découlent de cette pratique. À travers ces *corps-visages* achevés et inachevés, un rapport harmonieux semble se créer entre les différences de texture et de matière. C'est seulement lorsque le spectateur manipule les têtes qu'il peut observer ces différences. Mais les effets d'ombre et de lumière empêchent de distinguer les différences de texture et de matière entre les visages, même s'il reste encore une part d'effacement des détails laissés par le processus de moulage des têtes.

La mise en espace des animations vidéo et des objets sur le sol soulève un questionnement sur le temps et sur la mémoire. Comme je le mentionne dans le chapitre III, la vidéo apparaît en tant que médium relié au concept d'*anamnèse*<sup>12</sup>, un concept dont il est souvent question dans les œuvres vidéographiques à cause de sa capacité à actualiser notre mémoire, de provoquer la résurgence du passé à l'intérieur du présent. Lorsqu'il s'agit d'une projection dans l'espace, le langage de la vidéo suscite des souvenirs chez le spectateur. Par rapport aux objets, la poupée réfère au passé puisqu'elle est une représentation en miniature de l'être humain, un objet ancien, historiquement significatif pour la réalité féminine. Comme je l'ai dit auparavant, si l'installation se réalise dans le temps présent, les images et les noms de femme sont d'hier, alors que les prénoms insérés au-dessus de chaque tête de poupée viennent de bottins téléphoniques d'aujourd'hui. Ces femmes d'hier et d'aujourd'hui se croisent dans l'espace de *Au-delà du regard*, réunies dans un même temps. Aussi, le processus de moulage ainsi que l'utilisation d'un modèle ancien de tête de poupée relèvent davantage du passé et s'opposent à la modernité de la projection vidéo. Il est à noter toutefois que le passé est réactivé principalement par la présence de l'observateur tout le long de son parcours.

La participation du spectateur dans l'œuvre amène d'autres sens paradoxaux tels que déplacement et immobilité. Pour circuler dans l'espace, il doit regarder le plancher afin de ne pas renverser les têtes et les briser. Il a la possibilité de se déplacer et de s'arrêter pour manipuler les objets et lire les prénoms. Mais pour regarder les projections, il doit être

---

<sup>12</sup> Françoise Parfait, *Vidéo, un art contemporain*, France, Éditions du regard, 2001, p. 338.

immobile. C'est par son déplacement que le spectateur active le dispositif de l'installation. Pour appréhender le sens de l'œuvre dans sa totalité, l'attention du spectateur, tout le long de son parcours ne se fixe pas sur un objet en particulier mais sur la relation que celui-ci entretient avec les différentes composantes de l'œuvre.

Dans le fond, les jeux d'oppositions et les dichotomies tels que l'immatériel et le matériel, la lumière et l'obscurité, l'effacement et la visibilité, le passé et le présent, l'immobilité et le déplacement dans l'installation *Au-delà du regard* contribuent à mettre en place un lieu de mémoire de femmes. Il s'agit d'un mémorial qui relie des temps différents tout en offrant une réactualisation des visages de femmes appartenant à des contextes différents (Brésil et Québec).

#### 5.4 CONCLUSION

Dans l'installation vidéographique *Au-delà du regard*, le dispositif de projection en relation avec l'architecture et le parcours du spectateur sont des facteurs déterminants pour que l'espace de l'œuvre devienne un lieu de mémoire. Les dessins des différentes mises en espace montrent l'évolution du rapport entre l'œuvre et le lieu. À chaque nouvelle version de *Au-delà du regard*, le dispositif d'installation se complexifie.

De la version de 2005 à celle de 2009, les mises en espace évoluent, en partant d'un dispositif frontal, de projection sur des objets fixés au mur vers un dispositif qui intègre l'architecture du lieu. L'installation s'élargit et englobe toute l'architecture de la salle d'exposition. Ainsi, le dispositif de la version finale de *Au-delà du regard* pourrait être considéré comme spécifique à son lieu de présentation. Toutes les transformations apportées lors de chacune des expérimentations s'inscrivent dans un processus de création d'un lieu capable de susciter la mémoire.

D'une version à l'autre, le spectateur a un contact de plus en plus dynamique avec les composantes de l'œuvre. C'est par le déplacement de son corps qu'il en révèle le dispositif. Dans ce processus, le concept de théâtre s'est complexifié. Une place accrue est accordée à l'expérience de l'œuvre dans sa durée. En cheminant entre les objets, le spectateur est

confronté à la fragilité des têtes de poupée au sol. Il doit porter une grande attention pour déambuler dans le lieu d'exposition et doit ralentir ses déplacements.

Le croisement entre les projections des animations vidéo, les objets en argile et les noms-chiffres-prénoms, suscitent des jeux d'opposition entre l'effacement et la visibilité qui, à leur tour, rendent possible le va-et-vient de la mémoire, c'est-à-dire, la relation encore présente entre le passé et le présent. Lors de ce processus, certaines dichotomies se superposent à d'autres, faisant apparaître une hiérarchie entre les groupes de forces paradoxales. Par exemple, les deux projections prédominent dans l'espace et se mettent en relation avec tous les éléments, créant d'autres effets importants, comme les ombres et les reflets qui illuminent ou obscurcissent. En même temps, ces projections orientent ainsi tous les autres croisements et l'émergence des dichotomies l'immobilité - déplacement et obscurité - lumière. Dans l'historique de ce parcours de l'œuvre, le spectateur, l'espace, les objets et les animations des visages projetés se croisent en provoquant une réactualisation de plus en plus profonde de la mémoire des femmes.

Dès le départ, les projections des animations vidéo et les objets en porcelaine sont intégrés dans chacune des spatialisations. L'agrégation d'objets en série se poursuit d'une version à l'autre. Mais les différences entre ces éléments vont se creuser de plus en plus. Par rapport à l'espace, on remarquera que les noms et les chiffres montrent que l'appréhension spatiale se déplace du centre vers la périphérie en occupant de plus en plus les murs et le sol. Pour arriver à développer un lieu de mémoire, l'installation va exploiter quelques relations entre l'espace et le spectateur. Dans ce processus, l'œuvre utilise des dispositifs de plus en plus complexes.

Les deux installations analysées, *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer* et *Les Suisses morts*, mettent en place de façon différente un lieu de mémoire. Elles nous transportent de l'instant présent à un espace de souvenir, pour questionner la mort et revendiquer la mémoire de ces femmes et de ces hommes. Le concept de mort y est présent partout. Boltanski nous parle en même temps de mort et de deuil. Par contre, Alain Fleischer<sup>13</sup>, fait réapparaître les personnes, « j'aime beaucoup faire apparaître des images

---

<sup>13</sup> Entrevue réalisée en juillet de 2006 à l'École des arts visuels et médiatiques, à l'UQAM.

photographiques... Pas seulement dire qu'ils ont disparu, mais montrer que ces personnes peuvent revenir ».

## CONCLUSION

La partie pratique de ce doctorat fut l'occasion de réaliser l'installation vidéographique *Au-delà du regard* sur les signes de l'imaginaire féminin appartenant à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, celle-ci est la pièce centrale de la présente thèse création. Elle explore les enjeux liés à la réactivation de la mémoire des femmes et propose une réflexion sur la mort et la survivance. Cette installation est composée de deux projections d'animations vidéo de visages de femme tirés d'archives photographiques du Canada et du Brésil, d'un ensemble de quatre cents têtes de poupée éparpillées sur le sol, parmi lesquelles certaines sont identifiées par un prénom, des codes d'identification numérique et des noms de famille inscrits sur trois des murs.

Dans la présente thèse création, le texte qui accompagne l'œuvre prend la forme d'un récit de pratique qui décrit et analyse mon parcours dans l'élaboration de *Au-delà du regard*. Le point de vue adopté est celui de la production et l'accent est mis sur la genèse de l'œuvre et le processus artistique suivi. L'approche descriptive et autopoïétique m'a permis d'identifier le rôle que jouent les stratégies et opérations artistiques dans l'instauration d'une dialectique entre l'effacement et la réactivation de la mémoire de femmes. L'observation et l'analyse portent sur le travail de collecte d'images dans les archives photographiques brésiliennes et québécoises; sur les différents processus de traitement des images comme la numérisation, le découpage et l'animation; sur le travail sculptural, c'est-à-dire, la reproduction de poupées en argile par le moulage et, finalement, sur les différentes expérimentations de mise en espace de l'œuvre. Le *récit* de pratique s'est construit à partir de mon journal de bord contenant les annotations faites après chaque choix, des notes prises suite à mes lectures et des entrevues avec deux des artistes choisis. J'ai aussi utilisé les dessins et photographies réalisés durant la production des moules et des objets modelés, le traitement et l'animation des images tirées des archives ainsi que durant les quatre mises en espace. Cela m'a permis d'analyser les différentes opérations artistiques réalisées et de choisir les plus pertinentes par rapport à la

réactivation de la mémoire des femmes. Relire, revoir et reprendre le cheminement est un processus qui m'a permis d'avancer tout en décrivant chaque geste et sa signification à mesure que l'œuvre se construisait. Ainsi, j'ai pu observer la présence de couches archéologiques qui témoignent de la genèse de l'œuvre.

Le *récit* de pratique m'a fourni un outil important pour mener une réflexion approfondie sur mon parcours dans la réalisation de *Au-delà du regard*. Dans le processus un peu chaotique de la réalisation, je considère que l'œuvre prend forme dans le faire, dans le devenir. Ainsi, le choix de la science *poiétique*, et plus particulièrement de l'*autopoiétique* et de la méthode descriptive a été approprié, car l'une et l'autre ont enrichi le contenu de chaque chapitre de cette thèse avec des rappels pertinents et les informations nécessaires à l'analyse finale.

Rappelons que la partie théorique de cette thèse création est centrée sur le déroulement de l'œuvre et sur l'historique de la construction de *Au-delà du regard*. En ce sens, le premier chapitre porte sur le déroulement de mon parcours artistique, les influences existantes dans mes œuvres antérieures et l'importance de certaines opérations artistiques d'effacement. Ce retour sur mon cheminement artistique m'a permis d'analyser dans *Au-delà du regard* quelques matériaux déjà expérimentés précédemment, tels que les photographies de femmes et les têtes de poupée en porcelaine. Ce fut aussi l'occasion d'approfondir ou de mettre en place des questionnements sur la migration de la mémoire des femmes dans le temps, sur l'instauration de la dialectique entre effacement et réactivation dans ma démarche artistique et sur les concepts de mort et de survivance. Ainsi, je me suis posé plus spécifiquement la question suivante : Comment l'étude de la pratique artistique de l'installation *Au-delà du regard* peut mener à une compréhension approfondie des opérations d'effacement utilisées pour créer un lieu de survivance de la mémoire de femmes brésiliennes et québécoises ayant vécu entre les années 1860 et 1930?

Dans le deuxième chapitre, j'analyse plus en profondeur ma propre collection d'images de femmes à partir d'archives photographiques d'institutions muséologiques ainsi que quelques œuvres d'artistes qui les utilisent comme matériau. Il est intéressant de constater que les artistes collectionnent leurs images en adoptant des méthodologies d'appropriation et de production qui leur sont propres. Ainsi, la manière de les collectionner apporte une certaine

cohérence interne aux éléments accumulés. Pour ma part, le choix d'images centrées sur le visage des femmes et sur leur regard a rendu mon corpus plus homogène et a permis par la suite l'animation vidéo. Le fait de collectionner implique déjà en soi une relation entre le passé et le présent et cela interpelle la mémoire. La collection d'images et l'usage des archives photographiques au sein des pratiques artistiques apparaissent comme des champs de dualité souvent complexes, tels que défensif-imprévisible, semblable-dissemblable et protecteur-destructeur. Je constate que les paradoxes que ces images et archives photographiques véhiculent sont autant de sources d'un imaginaire. En étudiant les archives institutionnelles, j'ai mieux compris le rôle des collections et par extension, celui des archives dans l'historique de ma propre démarche, autant comme matériau que comme source de renseignements, c'est-à-dire en tant qu'éléments importants pour la construction, mais aussi, pour la compréhension de mes œuvres.

Le chapitre trois présente un ensemble d'opérations mettant en évidence la même intention d'effacer. En éliminant une certaine visibilité de l'image, par exemple, les connotations sociales et la matérialité du papier, l'identité individuelle de chaque femme disparaît, même dans les animations vidéo.

Survient alors une espèce de désincarnation des images et des signes, ce qui focalise un seul élément, le regard féminin comme représentation de quelque chose d'immatériel. Cette démarche d'effacement semble cacher une intention réelle d'éveiller l'intérêt pour ces vestiges en tant que traces d'un passé encore vivant, c'est-à-dire que ces opérations donnent un nouveau souffle aux visages de femmes. Cette intention manifeste est reliée au concept d'*anamnèse*, l'évocation du passé, une notion très présente en vidéo.

Le chapitre quatre, d'autre part, traite d'une autre sorte d'effacement, celui des marques, des imperfections dues à la finition avec la peinture aux oxydes, effacement qui se glisse inéluctablement autant dans le moulage que dans la phase d'achèvement de chaque poupée d'argile. Mais, je n'oublie pas que ce processus d'effacement s'est déjà produit avant le moulage, au moment où les cheveux et les cils ont été enlevés. La reproduction des têtes de poupée d'argile se situe quelque part entre le concept d'indice et le processus de moulage. Nous y examinons le rapport entre chaque méthode de moulage et les accidents et imprévus,



qui peuvent toujours arriver. Malgré l'utilisation d'un même processus de reproduction, il est possible de créer des objets qui ont, malgré leur ressemblance, certaines dissemblances avec la poupée originelle. Au cours des trois derniers chapitres je répertorie et j'analyse trois jeux dichotomiques par rapport aux significations dans *Au-delà du regard* : matérialité et immatérialité, visibilité et effacement, passé et présent. Mais, toujours dans ce chapitre IV, si on compare les quatre œuvres analysées, *Copy 82* de Kimiyo Mishima, *Ceramics and Ashes* de Géorgia Kyriakakis, et *Field* de Antony Gormley et *Au-delà du regard*, on s'aperçoit de la similitude d'un certain nombre d'éléments, par exemple, la présence de l'argile comme matériau archaïque, le moulage comme opération indiciaire, la production en série, le collectif, la multiplicité. Par rapport à ce répertoire, *Au-delà du regard* apporte des spécificités uniques comme le moulage en argile et en porcelaine, la reproduction à partir de deux modèles de poupée, la connotation féminine, les vestiges du processus d'effacement et l'utilisation de l'argile de couleur blanche.

Dans le chapitre V, nous abordons l'élaboration des grands espaces lumineux, les animations vidéo réalisées à partir de deux ensembles de fragments photographiques; la relation existante entre les éléments spatiaux, l'œuvre, l'architecture du lieu et la monumentalité; et enfin, la participation du public et le concept de théâtralité qui interagit avec tous ces éléments. Ainsi, d'autres jeux d'opposition ont surgi et se sont ajoutés, tels que l'immobilité et le déplacement, d'une part, et l'obscurité et la lumière, d'autre part.

Ce processus a permis de répertorier et d'analyser à chaque étape du travail artistique un groupe d'opérations et de jeux d'opposition. Par exemple, le fait de donner la prédominance aux deux projections dans l'espace amène d'autres relations, en créant d'autres effets importants, comme les ombres et les reflets qui illuminent ou obscurcissent. Aussi, y a-t-il dans *Au-delà du regard*, de par la manière dont cette installation a été insérée dans l'espace, une certaine hiérarchie entre les dualités: obscurité et lumière, immobilité et déplacement, matérialité et immatérialité, effacement et visibilité, et passé et présent. Le rapport entre le spectateur et ces projections oriente ainsi tous les autres croisements et l'émergence de jeux d'oppositions – lumière et immobilité – déplacement. Pendant la mise en espace, les composantes de l'installation se complexifient et s'enrichissent mutuellement.

Au fur et à mesure que cette étude avançait, il devenait de plus en plus évident que ce désir d'effacement en était un plutôt qui manifestait l'intention d'éveiller l'intérêt pour les vestiges en tant que traces d'un passé encore vivant. Dans l'espace, le dispositif de projection en relation avec l'architecture et le parcours du spectateur sont des facteurs déterminants pour que l'espace de l'œuvre devienne un lieu de mémoire. Les différences entre ces éléments vont se creuser de plus en plus à chaque mise en espace. L'ajout des noms et des chiffres démontre que l'appréhension spatiale se déplace du centre vers la périphérie en occupant de plus en plus les murs et le sol. D'une version à l'autre, le spectateur a un contact de plus en plus dynamique avec les composantes de l'œuvre. Et si on considère les œuvres répertoriées, on s'aperçoit qu'il s'agit de la construction de lieux différents de mémoire avec des concepts distincts d'espace, de stratégie, de théâtralité, de parcours du spectateur et de dispositif.

J'ai de plus essayé de démontrer que, dans le cas spécifique de *Au-delà du regard*, tous les éléments décrits dans les cinq chapitres sont un complément important pour approfondir la compréhension globale de l'œuvre. Dans l'œuvre achevée, les indices processuels ne sont pas toujours suffisamment clairs et évidents pour parvenir à saisir tous les niveaux de lecture.

Lorsque j'analyse attentivement les opérations artistiques, je considère la série de jeux d'opposition qui s'en dégagent et qui orientent la compréhension de cette installation en tant que lieu de réactualisation de la mémoire des femmes, je découvre toute l'originalité de cette recherche-crédation. Par ailleurs, outre ces paradoxes du lieu de mémoire, dont je viens de parler, j'ai tenté de donner un nouveau souffle à des images de femmes qui ont vécu au XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup>. En mettant l'accent sur le visage et le regard, j'ai voulu mettre en évidence le monde subjectif et spirituel de chacune d'elles tout en soulevant la dimension humaine. La relation entre les noms de famille et les prénoms en provenance de bottins téléphoniques sont des données très importantes pour percevoir une autre forme de survivance. Cette relation ne pourrait-elle pas renvoyer à l'idée de la réincarnation de chaque femme au présent? Cette hypothèse pourrait mener à l'idée d'un corps vivant porteur de mémoire qui se superposerait à celle de la mort du corps physique. Ainsi, la mémoire de ces femmes pourrait migrer et se trouver dans notre réalité d'une autre manière.

Le concept d'*anamnèse*, étudié dans les questions relatives à la vidéo et à la survivance, réalise une sorte de réactivation de ces images de femmes au présent. Ainsi, je fais revivre aussi ces images de femmes de manière métaphorique. Par le biais de leurs images photographiques j'ai cherché à réactualiser leur mémoire.

La question de l'effacement est présente dans les processus artistiques des installations photographiques ou vidéographiques choisies, comme par exemple, les images fantasmagoriques de Christian Boltanski, les femmes mortes projetées sur les parois d'églises par Alain Fleischer, les cadavres partiellement photographiés d'Andrés Serrano, les images d'enfants en temps de guerre, insérées dans des petites caisses, de Dominique Blain; les individus morts et enterrés dans les fondations du chantier de Brasilia, de Rosângela Rennó et l'ensemble d'enfants qui jouent dans un collège du XXe siècle, de David Claerbout. D'une certaine manière, tous ces artistes font revivre un imaginaire du passé au moyen d'une série d'actions artistiques. Beaucoup de ces artistes utilisent l'effacement, tant par des processus techniques de traitement des images que par le biais de dispositifs de présentation et de projection de ces photographies et objets. En suivant ce chemin, l'installation *Au-delà du regard* s'est approprié quelques-unes de ces actions.

Mais quelques aspects de *Au-delà du regard* se différencient des autres installations répertoriées, comme, par exemple, l'accent mis sur un élément particulier de chaque fragment de photographie, en l'occurrence, le regard de chaque femme photographiée. C'est cela qui amène le public à percevoir le côté plus métaphysique et subjectif de l'être humain, un sujet toujours présent dans mes œuvres. En second lieu, il y a la présence de deux fonds d'archives photographiques de lieux différents, soulevant une question transculturelle qui se dilue et disparaît dans l'espace d'exposition. Troisièmement, mentionnons la prédominance de la couleur blanche dans tous les éléments de l'installation qui provoque une forte illumination, une sensation d'amplitude et une interaction de tous les éléments dans l'espace.

J'aimerais, parmi les nouvelles pistes qui émergent de cette recherche création, tenter de creuser et de clarifier davantage les relations sous-tendues entre les prénoms et les noms de femmes, dans les objets achevés et inachevés et dans les animations vidéo. J'ai entrevu la possibilité d'utiliser ma propre image et mes propres expériences de médium à travers

l'élaboration d'une performance vidéo. Je crois que cette question pourrait inclure de nouveaux éléments théoriques issus d'autres domaines, comme la physique quantique et la biologie. Dans le développement futur de mes recherches, ce dont il sera question ce ne sera pas tant la survivance d'une image que l'hypothèse de l'existence et la survivance d'un corps immatériel, d'un élément immatériel (dans un processus de réincarnation). D'autres questions s'ouvrent à partir de cette prémisse: serait-il possible d'élaborer un lieu imaginaire capable de traduire le concept de survivance, devenu la nouvelle expression de ce qu'on désignait autrefois sous l'appellation de réincarnation? À ce moment-là surgit une nouvelle possibilité, impliquant la pratique et la théorie, qui est à approfondir dans les prochaines œuvres.

Observer seulement l'œuvre terminée c'est voir la pointe d'un iceberg, contournant ainsi éventuellement l'existence d'autres signifiés à l'intérieur de chaque geste, qu'il soit apparent ou dilué. De là surgit l'importance de connaître son parcours, de le remémorer et de mettre en lumière les traces de ce qui a été effectué. Je crois que dans le développement de l'œuvre, chaque étape a servi de base pour l'action suivante, tout comme dans une construction, chaque brique, l'une après l'autre soutient tout l'édifice. Même si elle n'apparaît pas dans l'ensemble final, dans l'œuvre achevée, elle y a contribué, elle en a soutenu la finalisation. L'installation vidéo a surgi de cela, de la tentative de connaître les liens entre chaque geste et d'une intention née en même temps qui est allée se renforçant et devenant manifeste dans le développement de l'œuvre en cours puis, après un temps long de réflexion est apparue comme un fruit mûr : la survivance de la mémoire de femmes et au-delà de celle de tout être humain qui est confronté à la finitude de son existence.

Faire disparaître pour faire revivre constitue un paradoxe qui se développe à l'intérieur de mes œuvres. J'ai essayé, par le moyen de cette recherche, de vérifier si l'acte d'effacer, de faire obstacle à la visibilité serait une manière de revivifier les images de mes sculptures. Car masquer quelque chose au regard d'autrui éveille en lui une curiosité qui appelle une sorte de revitalisation.

L'installation *Au-delà du regard* présente un croisement d'éléments qui parlent par eux-mêmes, au milieu d'un silence total. Ainsi, ces femmes silencieuses existent encore dans l'imaginaire de *Au-delà du regard*. Leurs regards, comme le mentionne poétiquement

Merleau-Ponty<sup>1</sup>, sont des fenêtres sur leurs âmes. Leurs visages, dans un mouvement infini d'aller et retour, nous indiquent la même réalité. Nous pouvons, malgré leurs histoires parfois inconnues, leurs visages effacés, appréhender le concept de survivance, vivre, ne serait-ce que quelques instants, sous l'impression positive d'un devenir encore possible, dans notre espace physique, en dialoguant avec d'autres espaces symboliques de l'installation et avec notre propre intériorité.

Au fond, j'essaie de montrer que la mémoire encore vivante à l'intérieur de ces regards est capable de communiquer avec nous parce que ces femmes sont encore en vie dans notre mémoire car *l'histoire d'une existence n'a pas été faite pour être archivée ou gardée dans un tiroir comme un objet. La vie existe pour transformer la ville où elle a fleuri*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, O olho e o espírito, In : *O Belo Autônomo*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1997, p. 282.

<sup>2</sup> Cléa Bosi, *O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social*, São Paulo : Ateliê Editoria, 2004, p. 69.

## APPENDICE

### ENTREVUE AVEC L'ARTISTE ALAIN FLEISCHER

Cette installation, je l'ai réalisée à l'occasion d'une rencontre artistique lors des Rencontres internationales de la photographie, en 1995.

L'installation a été présentée dans un grand espace d'une ancienne chapelle, une ancienne église désaffectée depuis longtemps et qui est consacrée à des expositions.

L'installation comportait, en fait, huit projecteurs de diapositives. Chaque projecteur exposait une diapositive, et dans cette diapositive, il y avait à peu près 40 visages de femmes. Donc, 40 visages de femmes dans une seule diapositive.

Il ne s'agissait pas d'une diapositive qui tourne. Chaque projecteur avait une seule diapositive comportant 40 images de femmes.

Ces huit projecteurs étaient tous installés au fond de l'espace, face à l'entrée des visiteurs. Chaque visiteur qui entrait dans l'espace entièrement noir avait face à lui les rayons lumineux de huit projections. Ces images lancées par huit projecteurs étaient invisibles parce qu'elles étaient projetées sur un fond qui était en réalité un grand rideau noir ayant des ondulations.

À l'entrée de l'espace, on donnait au visiteur un petit miroir. Avec ce miroir, le spectateur entrait dans l'espace, voyait ces huit projections ainsi que les rayons lumineux de huit projections. Et avec le miroir, il pouvait intercepter des rayons lumineux et faire apparaître les visages de femmes n'importe où : par terre, sur le mur, au plafond.

Ces visages étaient projetés dans l'espace, dans tous les espaces de cette ancienne chapelle. Les visages se trouvaient dans différentes positions. En se déplaçant ainsi avec son miroir, les

spectateurs, le visiteur pouvait faire apparaître quelques-unes de ces 340 femmes, qui sans cela n'auraient pas été là.

De la sorte, quand il n'y avait pas de visiteur, il n'y avait pas d'image. Les images attendaient que quelqu'un les fasse apparaître, qu'il les convoque et les invoque. Donc, il s'agissait d'un dispositif interactif très archaïque qui ne comprenait aucune technologie véritable. C'était un processus entièrement interactif, puisque sans visiteur, il n'y avait rien à voir. C'est le visiteur qui faisait apparaître les images qui étaient en attente. Quand il y avait plusieurs visiteurs en même temps dans ce grand espace, ils arrivaient à faire apparaître des images de femmes au plafond, sur les murs, sur le sol, un peu comme si des fantômes revenaient, apparaissaient. Chaque miroir avait la possibilité de refléter des femmes.

En réalité, chacun en a capté une seule à la fois. En tout, il y a donc eu huit fois 40 femmes, c'est-à-dire 320 visages de femmes. Pour faire apparaître, il fallait explorer l'espace avec le miroir, afin de capter la portion de projection où se trouvait le visage. Par exemple, imaginons une projection où il y avait 40 visages. Si vous captez cette portion-là, vous allez voir ce visage-là. Mais, si vous déplacez le miroir plus loin, vous capterez l'autre figure. Donc, vous pourrez faire apparaître 320 visages, mais un seul à la fois. Il fallait donc se promener beaucoup, se déplacer dans l'espace pour faire apparaître ces visages. Un phénomène secondaire était que l'architecture même du lieu apparaissait à la lumière de ces images, c'est-à-dire que si on ne le faisait pas, si on n'associait pas le miroir à notre démarche, non seulement il n'y avait pas d'image à voir, mais l'espace lui-même n'était pas visible, l'espace même restait noir. Et quand on faisait apparaître les images avec le miroir, en les captant ou en tournant le miroir vers le mur, vers le plafond ou vers le sol, on éclairait l'espace avec des images, c'est-à-dire que l'espace apparaissait et était exploré par les images, par une lumière qui n'était pas une onde de choc. L'espace apparaissait à la lumière des images, à la lumière des visages de ces femmes.

En même temps que tous ces dispositifs pour les images, il y avait une bande sonore très discrète, qui était une voix, ma voix, avec laquelle je lisais les 340 noms de ces femmes d'une façon très monocorde, très monotone. Je peux maintenant révéler d'où venaient ces images : elles provenaient d'un cimetière juif d'Italie.

P. Pourquoi?

Ce sont des femmes qui sont mortes dans les années 1930. En Italie d'abord, tous ces cimetières affichent beaucoup d'images, beaucoup de photographies. Sur les tombes, il y a toujours des photographies des gens, des médaillons des personnes disparues. En France, beaucoup moins.

Moi, je travaille dans la section israélite, ou juive du cimetière d'Italie, parce que ce sont des femmes qui ne sont pas toutes mortes à cause de la guerre, du nazisme. La plupart sont mortes avant cette époque. Donc, elles n'ont pas pu connaître la catastrophe.

En général, les photos sur les tombes ne sont pas des photos de personnes vieilles ou âgées. Ce sont les plus belles photos. Elles sont toutes jeunes et belles, parce qu'on montre, on laisse la plus belle image de la personne dans le cimetière. J'ai donc trouvé ces femmes très belles et je les ai beaucoup rephotographiées; c'était pour moi une façon de sauver ces images, de sauver ces visages, parce que les êtres humains avaient disparu et avaient laissé des images sur les tombes, mais les tombes aussi un jour disparaîtront. Elles seront remplacées; quand la famille disparaîtra, les tombes seront abandonnées. Tous ces visages sont donc condamnés aussi à disparaître.

C'est une deuxième mort, une deuxième morte. Voilà, le cimetière est mort aussi, les images sont mortes. Il s'agissait donc, d'une part, d'un désir de prendre ces images pour les sauver et pour les transformer dans une œuvre d'art qui les donne à voir, qui les fait apparaître comme des fantômes à des visiteurs. Là, je n'ai pas travaillé sur Boltanski. Boltanski, est un de mes grands amis depuis très longtemps, et nous sommes très proches, tout en ayant en même temps un rapport différent à la photographie. Lui, il la considère comme liée à la mort, c'est-à-dire que tout est photographié, que c'est déjà le passé, que c'est déjà le disparu. Quand on regarde une photo, par exemple, toutes les femmes des années 1930 dans ces photos sont déjà mortes.

Il est évident que la photographie a des relations avec la disparition des êtres, avec la mort. Je ne le conteste pas, je trouve que c'est vrai, mais en même temps, pour moi, c'est aussi la capacité de la photographie à faire réapparaître les personnes. Pas seulement de dire qu'ils



ont disparu, mais de montrer que ces personnes peuvent revenir. À l'opposé de la disparition des êtres, il y a l'apparition des images; donc, j'aime beaucoup faire apparaître des images photographiques. C'est ainsi que cette installation est basée sur un système d'apparition, c'est-à-dire qu'on entre dans l'espace, et que le premier sentiment est qu'il n'y a rien, qu'il y a huit projections qui n'affichent rien, seulement le vide. Et c'est le spectateur, grâce au miroir, qui peut capter le rayon et lancer l'image, soit de côté ou au sol, et donc faire apparaître le visage.

Avec ces mêmes visages de femmes, j'ai fait une autre série d'œuvres qui se nomme « la nuit du visage ». Je me suis servie de ces visages, reprographiés dans le cimetière italien, et je les ai projetés avec un petit projecteur de diapositives.

Je les ai reprojetées la nuit dans un paysage un peu romantique, sur la plage, sur le sable, sur les arbres, dans les jardins ou sur un rocher. Et j'ai rephotographié l'ensemble. On voit donc ces visages projetés dans des décors de nuit. C'est aussi pour les transporter dans des lieux romantiques, dans des lieux romanesques. Peut-être que ces femmes auraient aimé y aller, de bord de mer en bord de lac, dans des jardins, des côtes rocheuses. Et cette même idée de la photographie permet de faire réapparaître, de donner une sorte de deuxième vie aux femmes. Je complète quelque sort, je dépasse cette idée que la photographie est toujours une image de quelque chose que n'existe plus, parce que cette idée complémentaire est aussi une image qui peut revenir, qui peut réapparaître, dans laquelle on peut faire renaître les gens qui sont photographiés.

### **Le processus de collecte**

Il s'agit d'une collecte, c'est une collection. J'ai choisi les visages qui me plaisaient le plus, ceux que j'ai trouvés les plus émouvants. Je me suis donc rendue plusieurs fois dans ce cimetière. J'ai photographié à nouveau. J'ai donc travaillé aussi sur la possibilité de la photographier, de susciter l'idée d'elle-même, de se reproduire elle-même. Une photographie peut être rephotographiée : la photographie peut se photographier elle-même. C'est pourquoi on a souvent parlé des études de Benjamin et répété que la photographie est reproductible etc. Elle peut se susciter elle-même. Elle peut se reproduire elle-même. On peut non seulement imprimer mécaniquement une photographie à des millions d'exemplaires, mais on peut aussi

refaire une photo d'après une photo. Il s'agit alors d'une nouvelle saisie d'une image photographique.

Et puis, une autre chose qui m'intéresse beaucoup et qui est présente dans tout ce que j'ai fait, dans tout ce dont je viens de parler, c'est la projectibilité des images photographiques. Il est très important pour moi qu'une image photographique soit projetée. C'est une chose qui pour moi est très importante, qui vient en premier dans les histoires des images, des images de peintures, des images de dessins et de gravures. L'image ne peut quitter son support. La peinture reste collée à la toile, au mur. Le dessin reste collé à la feuille, au papier. Les photographies, elles, peuvent voyager, on peut les projeter sur le mur, sur n'importe quoi.

Alors, toute surface peut devenir une surface de projection d'images, d'apparition d'images photographiques. C'est pourquoi cela m'a beaucoup intéressée et que j'ai beaucoup travaillé sur le fait qu'une photographie soit projetable, qu'elle puisse devenir une image lumineuse, qu'elle puisse apparaître n'importe où, avec cet effet justement d'apparition, d'apparition lumineuse et de lumière qui éclaire aussi le monde en quelque sorte. La photographie, quand elle est projetée dans la nature, non seulement fait apparaître une image, mais cette image, comme dans l'installation, éclaire le lieu. Elle éclaire l'espace, c'est-à-dire qu'une image photographique projetée est à la fois une image et une lumière, une lumière qui éclaire. Cela a été très important pour moi, et je pense que très peu d'artistes ont utilisé cette possibilité d'une image photographique projetée. La projection a été depuis toujours le dispositif de diffusion et de perception du cinéma, qu'on peut consommer, regarder comme une projection. On ne peut regarder le cinéma dans un livre, on n'aime pas regarder le cinéma autrement que projeté. Donc, c'est devenu le dispositif historique du cinéma : la salle de projection, le projecteur, la chaise, le fauteuil et l'écran. C'est le dispositif de perception du cinéma.

La photographie, évidemment, on peut la voir directement sur le papier ou reproduite dans un livre, mais aussi projetée, sans qu'elle ennuie trop longtemps, et ce, même les premières images projetées de la photographie. Par exemple : l'état photographique couleur de frais et de lumière des autochromes, c'était des choses sur plaques de verres destinées à être projetées. Donc, cela m'a beaucoup intéressée. Dès mes premiers travaux photographiques,

j'ai projeté des photos sur des corps, par exemple. Pour une de mes premières séries, disons professionnelles, j'ai projeté des photos de matières, de mur, de pierres, de bois sur des corps de femmes nues, qui devenaient donc comme des vêtements pour le corps, le corps à l'écran. La question de la projectibilité de l'image photographique était pour moi très importante.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aumont, Jacques. « Image, visage, passage ». In : *Passages de l'image*. France: Centre Georges Pompidou, 1990, p. 61-70.
- Amaral, Aracy. « Geórgia Kyriakakis ». In : *23ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996, 62 p.
- Asselin, Olivier. *Dédales: parcours de l'œuvre de Roland Poulin*. Montréal: Fondation J. Armand Bombardier, 2002, 104 p.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Paris Presses Universitaires de France, 1961, 214 p.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma Gallimard, Seuil, 1980, 192 p.
- Baqué, Dominique. « Du montage moderniste aux métissages postmodernes. La photographie en jeu ». In : *X, L'œuvre en procès, croisements des arts*, vol. II. Paris: Centre d'études et de Recherches en Arts plastiques, 1997, 338-348p.
- . « Traces, Empreintes et Vestiges ». In : *La photographie plasticienne, un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998, 56 p.
- Baudrillard, Jean. « Os valores de ambiência: O material ». In: *O sistema dos objetos*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1989, p. 44-49.
- Beauvoir, Simone de. « La formation ». In : *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard, 1976, p.13-218.
- Bénichou, Anne. « L'installation. Défi ou renouvellement pour la critique? » *Esse*, printemps 1989, p. 43-50.
- Benjamin, Walter. « L'œuvre d'art à l'ère de sa productivité technique ». In: *L'Homme, le langage et la culture*. Paris: Bibliothèque Médiations, 1971, p. 138-181.
- Bérard, Serge. « Move, Remove ». *Parachute*, juin juillet 1985, p. 25-26.
- Bernier, Christine. « Introduction ». In: *Actes du 2 Colloque L'image de la mort aux limites de la fiction : L'exposition du cadavre (Montréal, 13 novembre 1994)*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, p. 9-12.
- Bergson, Henri. « L'âme et le corps ». In: *Œuvres*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959, p. 836 – 858.
- Bertherat, Bruno. « Autour de l'œuvre d'Andres Serrano: L'exposition du cadavre. Le cas de la morgue de Paris au XIX siècle ». In: *2 Conférences et colloques*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1994, p.23-35.
- Blanchette, Manon. « L'installation, évanescence d'une théâtralité ». *Vie des Arts*, Septembre 1985, p. 29-31.

- Bosi, Écleia. *Memória e sociedade, lembranças de velhos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, 482 p.
- Boulanger, Chantal. « David Moore ». *Parachute*, n. 37, hiver, 1985. p. 41-42.
- \_\_\_\_\_. » L'installation : au-delà de l'in situ ». *Parachute*, n. 42, mars avril, 1986, 16 p.
- Bouthat, Chantal. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Québec : UQÀM, 1993, 110 p.
- Bourdieu, Pierre. « Une image grossie ». In: *La domination masculine*. Paris: Éditions du Seuil, 1998, p.17- 78.
- Moraschin, Cleci. « Subjetividade e tecnologia ». In: *Transformação e realidade : Mundos convergentes e divergentes*. Campo Grande: UFMGS – Departamento de Comunicação e Arte, 2001, p.242-250.
- Carvalho, Ana Maria Albani de. « Instalação como problemática artística contemporânea ». In: *Mestiçagens na arte contemporânea*, Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008, p.103-123.
- Conte, Richard. *L'expérience intérieure*. In: Revue du CERAP n 1, Paris: Publications de la Sorbonne, été 2001.
- Collin, Françoise. *Les femmes de Platon à Derrida*. Paris: Plon, 2000. p. 680-695.
- Couchot, Hillaire. « Le numérique : rupture et continuité ». In: *L'art numérique*. Paris : Flammarion, 1991, p. 15-36.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995, 154 p.
- Desrochers, Lucie. *Œuvres de femmes – 1860-1961*. Québec: Les publications du Québec, 2003, 208 p.
- Déry, Louise. *Roberto Pellegrinuss: Une pratique du poétique*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 1999, 143 p.
- Didi-Huberman. *L'empreinte*. France: Centre Georges Pompidou, 1997, 193 p.
- \_\_\_\_\_. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, 235 p.
- \_\_\_\_\_. *L'image Survivante*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, 592 p.
- Domingues, Diana. « Introdução à humanização das tecnologias pela arte ». In: *Arte no século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 20.
- Dubois, Philippe. « L'art est-il (devenu) photographique ». In : *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1994, 59 p.
- \_\_\_\_\_. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: CosacNaify, 2004, 323 p.
- Duguet, Ane-Marie. *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes : Édition Jacqueline Chambon, 2002, 212 p.
- \_\_\_\_\_. » Dispositifs ». In: *Communications 48, Vidéo*. Paris: Éditions du Seuil, 1988, p.222-242.

- \_\_\_\_\_. « Voir avec tout le corps ». In : *Vidéo Vidéo*. Revue D'esthétique, n. 10. Paris: Privat, 1986, p. 147-154.
- Dumont, Micheline. *Le féminisme québécois raconté à Camille*. Montréal: Les éditions du remue-ménage, 2009, 245 p.
- Durand, Régis. « Événements de l'espace, sculptures du temps ». In : *Le regard pensif*. Paris: La différence, 1981, p.111-151.
- \_\_\_\_\_. *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence, 1995, 202 p.
- \_\_\_\_\_. *Habiter l'image*. Paris: Marval, 1994,189 p.
- Goldmann, Annie. *Les combats des femmes*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996, 156 p .
- Gosselin, Pierre. « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies ». In : *La recherche-crédation*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 21-31.
- Gosselin, Pierre & Diane Laurier. « Des repères pour la recherche en pratique artistique ». *Tactiles insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal: Éditeur Itié, 2004, p. 165-183.
- \_\_\_\_\_. « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique ». *Tactiles insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Éditeur Itié, 2004, p. 17-35.
- Fleischer, Alain. *La nuit sans Stella*. Paris: Actes Sud, 1995, 68 p.
- Freire, Cristina. « Artur Barrio: Enregistrements contre l'oubli ou La précarité et précaire ». In : *Les Artistes Contemporaines et l'archive*: Actes du colloque (Rennes, 7-8 décembre 2001), Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 282 p.
- \_\_\_\_\_. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume editora.comunicação.1997, 305 p.
- Guattari, Félix. *Caosmose - Um paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992, 208 p.
- Gumpert, Lyn. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1992,189 p.
- Héritier, Françoise. « Introduction ». *Hommes, femmes, la construction de la différence*. Paris: Le Pommier, 2005, p. 7-34.
- Huchet, Stéphane. « A instalação em situação ». In: *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 17-45.
- Krauss, Rosalind. « Sculpture in the Expanded Field ». In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: The Mit Press, 1989, p. 278-288.
- \_\_\_\_\_. « A escultura no campo ampliado ». In: *Revista Gávea*, n. 1, Rio de Janeiro, PC-Rio, 1984, p.129-137.
- \_\_\_\_\_. « Notes sur l'index, L'art des années 70 aux États – Unis ». *Macula* n. 5/6, 1979, p. 165-175.

- Kossoy, Boris. « *Fotografia & História* ». São Paulo: Atelier Editorial, p.157.
- Jean, Marcel. « Création, créativité, expression ». In : *La création artistique à l'Université : actes du colloque de la Commission de la recherche de l'Université Laval*. Québec: Université Laval, 2000, p.53-67.
- \_\_\_\_\_. « Sens et pratique ». In : *La recherche création – Pour une compréhension de la recherche en pratique*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 33-42.
- Lambert, Jean Clarence. « L'attitude artistique devant la science et la technique ». In : *Le dépassement de l'art*. Paris: Anthropos, 1974, p. 10-44.
- Lamoureux, Diane. *Citoyennes? Femmes, droit de vote et démocratie*. Montréal: Éditions du Remue-ménage, 1989, 195 p.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. France: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1990, 263 p.
- Lussier, Réal. « Andres Serrano et l'exposition de la mort ». In: *2 Conférences + colloques : L'image de la mort*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, p.13-21.
- Lupien, Jocelyn. *L'installation. Une modélisation singulière d'un contenu (surplus?) plastique*. Espace, été 1991, p. 13-17.
- Maraschin, Cleci. « Subjetividade e tecnologia ». In: *Transformação e realidade: Mundos convergentes e divergentes*. Campo Grande: Departamento de comunicação e arte, 2001, p.243 - 241.
- Machado, Arlindo. « O imaginário numérico ». In: *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 112-142.
- Mèredieu, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris: BORDAS Cultures, 1994, 406 p.
- Palmade, Guy. « De L'interdisciplinarité en général » dans *Interdisciplinarité et idéologies*. Paris, Éditions Anthropos, 1977, p. 15-44.
- Parfait, Françoise. *Vidéo, un art contemporain*. France: Éditions du regard, 2001, 366 p.
- Parent, Sylvie. « L'installation et le sujet ». Espace, été 1993, p. 30-32.
- Passeron, René. *La naissance d'Icare*. Paris: ae2cg Éditions, 1996, 227 p.
- \_\_\_\_\_. *Poétique et répétition*. Paris: Éditions Clancier-Guénau, 1982, p. 9-20.
- Plaza, Jùlio et Mônica Tavares. *Processos Criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: Editora Ucitec, 1998, 239 p.
- Poinsot, Jean-Marc. « Quand l'œuvre a lieu ». *Parachute*, n.46, mars avril mai, 1987, p. 70-77.
- Pedro, Joana Maria. « Mulheres do sul ». In: *Histórias das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1997, p. 279-321.

- Rege Colet, Nicole. *Pluridisciplinarité, interdisciplinarité, transdisciplinarité : quelles perspectives en éducation ?* Genève : Université de Genève, Cahiers de la section des sciences de l'éducation, n° 71, 95 p.
- Reithmann, Max. *Joseph Beuys, Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. Paris: L'Arche, 1988, p.121-171.
- Rennó, Rosangela. *Rosangela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998, 221 p.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000, 181 p.
- De Rosnay, J. *Le macroscopie. Vers une vision globale*. Paris: Éditions du Seuil, 1975, 107 p.
- Rouillé, André. « Fonction du document ». In : *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005, p. 98 -171.
- Samain, Etienne. « Um retorno à Camara Clara : Roland Barthes e a antropologia visual ». In : *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1983, p.115-128.
- Santaella, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Cengage, 2000, p.1-153.
- \_\_\_\_\_. « O homem e as máquinas ». In: *A arte no século XXI. A humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p.33-44.
- Simmel, Georg. « La signification esthétique du visage ». In : *La tragédie de la culture*. Paris: Petite Bibliothèque Rivages, 1998, p. 137-144.
- Stevenson, Ian. *Réincarnation et Biologie*. Paris: Éditions Dervy, 1997, 263 p.
- Theimer, François. *Les jouets*. Paris: Universitaires de France, 1996, 127 p.
- Thériault, Michèle. *Perspective 89*. Toronto: art Galery of Ontario, 1989, p. 32.
- Thézé, Ariane. *Le corps à l'écran*. Québec: Pleine lune, 2005, 263 p.
- Huchet, Stéphane. « A instalação em situação ». In: *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 46-67.
- Veneroso, Maria do Carmo de Freitas. « A letra como imagem, a imagem da letra ». In: *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 46-67.
- Villeneuve, Johanne. « L'histoire du cadavre (Essai sur la rencontre du regard et de l'événement de la mort) ». In: *2 Conférences et colloques*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 1994, p.49-57.
- Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire*. Paris: Flammarion, 1999, 182 p.
- Uzel, Jean-Philippe. « Pour une sociologie de l'indice ». *Sociologie de l'Art*. n. 10, Décembre 1997, p 25-51.
- Walker, John A. *A arte desde o Pop*. São Paulo: Editorial Labor do Brasil, S.A. 1977, p.5-67.
- Warburg, Aby. « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance ». In: *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 2003, p. 224-243.



Winzen, Mattias. « Collecting – so normal, so paradoxical ». In: *Deep Storage*. New York : Prestel Munich, 1998, p. 22-32.

Zéraffa, Michel. « Le langage poétique ». In : *Recherches poétiques*. Paris: Éditions Klincksieck, 1975, p. 43-74.

### Mémoires et thèses

Boisseau, Martin. 2002. « Pour une poétique iconoclaste : Pratique artistique en différence ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 217 p.

Gagnon, Lise. 1989. « Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie ». Mémoire de maîtrise en étude des arts. Dissertation de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 140 p.

Lasse, Ginette. 1990. « Lire l'installation, un cas d'analyse : David Moore ». Mémoire de maîtrise en étude des arts. Dissertation de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 148 p.

Paillé, Louise. 2000. « Archéologie d'une démarche de création en arts visuels : les livres – Livres ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 215 p.

### Ouvre d'art en ligne

Boltanski, Christian. (Artiste). (1990). *Les Suisses morts* (document Web). Consulté à l'adresse [http://phomul.canalblog.com/archives/boltanski\\_christian/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/boltanski_christian/index.html).

Claerbout, David. (Artiste). (2000). *Kindergarten Antonio Sant'Elia*. Consulté à l'adresse <http://www.bamart.be/works/detail/en/85>.

Fleischer, Alain. (Artiste). (1995). *À la recherche d'un visage pour Stella Venezianer*. Consulté à l'adresse <http://www.persona.publie.net/spip/spip.php?article28>.

Gormley, Antony. (Artiste). (1991). *Field* (document Web). Consulté à l'adresse [http://mocoloco.com/art/archives/fielda\\_apr\\_05.jpg](http://mocoloco.com/art/archives/fielda_apr_05.jpg).

Rennó, Rosangêla. (Artiste). (1994). *Imemorial* (document Web). Consulté à l'adresse <http://aphotoarchive.wordpress.com/2011/03/22/immemorial-rosangela-renno/>.

Serrano, Andrés. (Artiste). (1995). *La Morgue* (document Web). Consulté à l'adresse <http://www.artistes-en-dialogue.org/sean01gb.htm>.

### Rubrique d'encyclopédie et de dictionnaire en ligne

L'Encyclopedia Universalis. (2011) Consulté le 10 février 2011 à l'adresse <http://www.universalis.fr/encyclopedia/archives/1-la-nature-des-archives/>

Rey, Alain. *Le Petit Robert de la langue française*. French Edition, 2011.